

平成十年度
兵庫教育大学大学院学位論文

藤枝静男論

—— 「空気頭」 「欣求浄土」 「田紳有樂」 を中心に ——

教科・領域教育専攻
言語系（国語）コース
M九七四二三E
木林下 幸竜志

目次

凡例

序章

1

第一章 「空気頭」

一 はじめに

9

二 全体の構成および第一部の内容について

9

三 叙述の整合性について

12

四 作品論理の検討

15

五 「空気頭」の実現したもの

19

第二章 「欣求浄土」

一 成立

22

二 構造

30

| | | |
|-------------------|-------|----|
| 後記 | | |
| 終章 | | 71 |
| 三 結末 | | 65 |
| 二 骨董と菩薩の世界 | | 53 |
| 一 始まり、および語りの諸相 | | 48 |
| 第三章 「田紳有楽」 | | |
| 六 「一家団欒」 | | 42 |
| 五 「厭離穢土」 | | 40 |
| 四 「土中の庭」から「天女御座」へ | | 35 |
| 三 「欣求浄土」 | | 32 |

凡 例

- 一 本文中の藤枝作品の引用は、特に注記した以外は『藤枝静男著作集』（講談社、一九七六年七月から一九七七年五月刊。全六巻）によった。
- 二 注は各章ごとに章末に付した。
- 三 本文中に記した以外の参考文献については記載を省略した。

藤枝静男論

—

「空気頭」

「欣求浄土」

「田紳有楽」を中心に

—

序 章

藤枝静男（一九〇八—一九九三）は『近代文学』一九四七年九月号に処女作「路」を発表、その三十八年後の九八五年、『群像』九月号に最後の作品となった「今ここ」を掲載している。

ここ数年来、寝たり起きたりしていた妻が、とうとう今年の九月初め喀血し——（妻は起き上って話をしていた。突然話をやめ、静かな声で「そのの、それをとって下さい」と云った。私はしかし何か切迫した空気を感じて、あわててそこにあつた新聞紙を渡した。すると妻はその上に桃色の血を一面に吐いた。）

——そして十月の終り、妻は近くの山の中腹にある療養所に入院した。

（「路」）

私の寝起きしている十畳ほどの二階部屋の、天井に接した東の隅には縦横六十センチ奥行五十センチばかりの四角い窪みが作られていて、その奥には八年前に死んだ妻の僅かに頬笑んでいる小型のスナップ写真が額に入れて掛けられ、季節の花を挿した大きい楽焼きの湯呑みが前に置かれている。そして私の使つてゐる頑丈な木製寝台はこの窪みと向かいあつた反対側の壁際に押しつけられてゐるから、私がそれに仰臥して眼をあげると、斜めうえに向いた視線は自然にこの窪みの奥の写真にとどくようになってゐる。家自体は結婚後十何年かして建てたもので、この窪みもそのときの妻の希望で装身具その他の小物の仕舞い場所として作られたものであつたが、死んでしまった今となつては遺されたいくつかの小函と、この二枚の写真と、一

個の大振りな湯呑みの置き場となっているのである。写真の妻の一方は白の和服姿、他方は夏のワンピース姿で両方とも僅かに頬笑んでいる。
(「今ここ」)

「両作品の冒頭部分を並べてみると、「路」の静かな緊迫感と「今ここ」の緩やかな哀感といった文章の質感に変化は見られるが、そこに描かれているのは「私」と「妻」が形作る親密な、しかし死の影が射す空間である。「私小説家」を自称し「私小説」を一貫して擁護し続けた藤枝にとって、こうした私小説的世界からの出発と帰は自覚的な選択としてあつた(注1)。特に『悲しいだけ』(講談社、一九七九年)、『虚懐』(講談社、一九八三年)、そして死後にまとめられた『今ここ』(講談社、一九九六年)に収められた晩年の作品は、すべて「私」を話者とし身边に題材を得た私小説的作品群である。藤枝の死後行われた追悼座談会「藤枝静男と佐々木基一」(『群像』一九九三年七月号)で埴谷雄高が指摘したように、「初めと終わりが不思議なほど相応している」のは藤枝の作家的姿勢がもたらす必然的な結果でもあつた。しかしこの点に過剰な意味付けをすべきではない。総体として見れば、藤枝の作品世界が「私」を中心に据えて大きな弧を描いて回帰した軌跡は、その初めと終わりの符合に驚くよりも、その逸脱の鮮烈さにおいて評価されるべきであると思われるからである。その最も重要な成果が本稿で取り上げる「空気頭」「欣求浄土」「田紳有楽」である。この三作品によって藤枝は「私小説家」との自己規定を大きく踏み越え、独自の前衛的な作品世界を築きあげている。

二

『日本近代文学大事典 第三卷』(講談社、一九七七年)の藤枝の項には次の記述がある。(執筆者は川村二

実生活と文学とを切離さないその態度は、当然のことながら、創作活動においては、私小説的性格を濃厚にたたえた作品を生み出すことになっている。作者自身が私小説作家を公言しており、事実、志賀直哉、滝井孝作の衣鉢を継ぐこの文学系譜の代表者と彼を見なすのは、なんの不思議もないことなのである。しかし、自己の生活を見ずえる眼のきびしさが、個人的な生活の平面を突抜けて、人間の生の普遍的な深部に透徹するにいたる、その運動をひきおこす内的な衝迫は、一般に私小説にまつわりがちな、外界とのどかな融和の感情、悠々たる自然帰一の情趣を容れるには、あらあらしすぎるところがある。そしてこの衝迫において、その小説の多くは、最も高次な意味での観念小説の域に達している。

ここで言われる「最も高次な意味での観念小説」として藤枝独自の表現を構築したのが、「空気頭」「欣求浄土」「田紳有楽」の三作品に他ならない。藤枝の作品歴において仮にこの三作が無ければ、文学史的には志賀直哉の影響下に作家的出発を遂げ、眼科医のかたわら執筆を続けた特異な私小説作家として遇されるに止まったのではないだろうか。

例えば志賀直哉に関しては終生敬愛の念をもって私淑し、志賀に関する話題だけでも一冊の随筆集が編めるほどの文章が残されている。この点で瀧井孝作や尾崎一雄らと共通した精神的背景を持つと言ってよい。志賀の死に際して書かれた「志賀さんのこと」(『読売新聞』一九七一年一〇月二二日)では次のように述べられる。

前立腺肥大で小手術を受けられて以来うかがうたびに弱った様子で心細かったが、二カ月まえ肺炎を併発して入院されてからは小さな波はありながら急激に衰弱の度を増してこられたように思われ、二十日に尾崎

一雄氏とお見舞いにかがった帰りの車中では覚悟をきめていた。だからかねて期したことである。しかしいざこの世からなくならされてその亡骸と対面して帰った今となってみれば、結局弟子にとつて先生というのは、目が見えなくても口がきけなくても、ただ呼吸さえしてくれればそれでいいのだという思いに迫られるばかりである。(中略)私をはじめて志賀さんを奈良幸町の家を訪問したのは昭和三年の夏であったからもう四十余年の昔になる。小説を書きはじめたのは二十三年以来であるし、またロクなものも書けなかつたし、心の中では弟子だと思つていてもそれを口に出せば嫌がられるにきまつているのでとうとう今日まで一度も「先生」と呼ぶことなしに終わつてしまつた。玄関口で断わられないのをよいことにして上京のたびに凶々しく顔を出していた。幸い叱られることもなくてすんだ。

ここでの「弟子」「先生」といった表現から濃密に感じ取れる精神風土の背景は、随筆「青春愚談」(注2)で次のように回想されている。

私は中学生の時分に、友だちに勧められて、原作者の名前も忘れてしまつた「人肉の市」とか島田清次郎の「地上」とか江原小弥太の「新約」「旧約」とかいうベストセラーものを好奇心にかられて読みはじめたのであつたが、それからしばらくすると芝居好きだつた兄の影響で、新潮社の黄色い大判の「ストリンドベールヒ全集やスマートな装幀の「近代劇大系」や見るからに尖鋭なカイザーやトルラーの表現派戯曲集や、それから雑誌でいうと「演劇新潮」「劇と評論」なんかを手にするようになり、同時にこれらに触発され、何とはなしの思春期の精神的要求に従つて、トルストイ、チェホフ、「漱石全集」と読み進んで行つたのであつた。／入学(八高への・引用者注)前の一年、つまり大正十四年になると、それでも自然に本の選択が行われるようになってきて、広津和郎の芸術社版革表紙の「武者小路実篤全集」十二巻をはじめとする白樺派を

読みつくし、やがて動かぬ焦点が志賀直哉ひとりにしぼられてきた。そして何となく小説というものが「わかる」というような自信が私の胸に湧いてきたのであった。(中略) 私は平野や本多が買ってくる「文芸戦線」や「プロレタリア芸術」を借りて読むこともあり、葉山嘉樹の「海に生くる人々」とか「セメント樽の中の手紙」とかも読んでいた。平野たちの同級生の井上良三君という小柄で大人しい人と喫茶店で議論して云い負かされそうになったりしたことを印象深く記憶している。何しろ「史的唯物論」というやつで向かってこられると、感覚一本槍の私は手も足も出なくなってしまうのであった。そして他方では、圧迫に抗して未来を望もうと努力している彼等のロマンティズムが私を否みがたい力で魅していた。／＼そして、ほぼこういう混沌状態で昭和二年も過ぎ、翌三年三月の進級に辛うじて成功すると、私はしばらく前から考えつめた。そして幸いにも願いはかなえられて私は出発し、八月二日午後一時ちよつと過ぎに、太陽のカンカンあたる奈良幸町の氏のお宅の前に着いたのであった。

ここには、志賀によって自己の文学観を形成しつつ、同時にプロレタリア文学の倫理的な圧力の前で揺れ動く、大正末から昭和初期にかけてのひとつの文学的青春的姿が描き出されている。

あるいはまた、静岡県浜松市在住の眼科開業医として医業の傍ら執筆を続けたこと、旧制八高以来の友人である平野謙・本多秋五との関係から『近代文学』の準同人的な立場にありながらも政治的な姿勢からは距離を保ち、一私小説作家として自己規定を続けたことなどが、その経歴上の記事として挙げられるであろう。

「空気頭」の発表当時、篠田一士によって次のような批評がなされている

いままでこの作家を尾崎一雄、上林暁両氏につらなる最後の「私小説」家といったふうに加え、はるか遠くから多少の珍奇の目をもって拝見していたが、今度の作品を読むと、こういうぼくの見立ても怪しくなつたようである。少なくとも、この「空気頭」は「私小説」ではなく、「私小説」の約束事を手玉にとり、そこにあたらしい想像的空間を発見しようというのが建て前になっていることはたしかだ。この試みが成功したとは思えないが、日本の小説が「私小説」から脱出するうえで、はなはだ示唆に富んだ、ある種の独創的な労作であることだけは認めなければなるまい。(中略) 藤枝氏の今度の試みは「私小説」を内側から変容させるものとして注目に値する。(「文芸時評 〔下〕」 『東京新聞』一九六七年八月一日夕刊)

これに対して(直接応答したわけではないが) 藤枝は「私小説家の不平」(『サンケイ新聞』一九六八年四月一三日)で次のように述べている(注3)。

今度の私の「空気頭」だって「私の私小説」である。ああいう抽象画を持ちこんだような変なやり方について「私小説からの脱出」だと言ってくれた人があったが、私は脱出しなければならぬほど私小説を悪いものなどとは毛頭考えていないのである。

現在の目から見れば、細部の表現はともあれ篠田の評言は適切なものと感じられるが、これに対する藤枝の反応の中にこの作者の「私小説」に対する意固地なまでの思い入れが感じ取れて興味深いものがある。ここでの藤

枝による私小説擁護は、自己の作品である「空気頭」そのものの弁疏であるよりは、西欧的な近代小説概念による私小説への一義的な裁断から、志賀的な私小説・心境小説の伝統を擁護する意味合いの強い言葉と捉えるべきであろう。ともあれこうした作家的姿勢と、「空気頭」における実験的な方法（本人の表現によれば「抽象画を持ちこんだような変なやり方」）は、いかなる関係にあるのか。本稿ではそうした点について、まず考察を進めてみたいと考えている。

また「空気頭」と「欣求浄土」に関して、蓮實重彦は次のように述べている（注4）。

『欣求浄土』と『空気頭』と呼ばれる二冊の作品は、「病妻もの」が「家族歴」に、また「家族歴」が「病妻もの」によつて犯された結果、作家の意図を遥かに越えた次元で誇りたかく畸形化した言葉として読まれなければならないだろう。

ここでの「作家の意図を遥かに越えた次元で誇りたかく畸形化した言葉」や、前出の『日本近代文学大事典』における「最も高次の意味での観念小説」といった表現で示される性格は、「空気頭」と「欣求浄土」での試みを経て、「田紳有楽」において更に突出した形で実現されている。それは篠田の表現を借りるならば、私小説的な「私」の探求が「内側から」私小説を「変容させ」、さらに私小説といった形式概念をほとんど無意味なものとするような地点へと至らせた試みの軌跡として確認できるのではないだろうか。

本稿ではその軌跡を、各作品の表現に即して考察してみたいと考えている。

(1) 本論文の趣旨が具体的な表現および内容に即した形で作品の考察を目的としているため、ここでは「私小説」の概念規定に関する議論には立ち入らない。なお「私小説」概念に関しては、形式的あるいは文学史的な観点から様々な議論がなされてきているが、敢えて定義を試みるとすれば本稿においては概略次のような規定を前提として立論がなされている。

「作者・語り手・作中の『私』あるいは視点人物、の三者が同一であり、しかもその実生活での体験をほぼそのまま描いたとみなしうる小説であり、文学史的な概念における所謂『私小説』『心境小説』の系譜に属する作品」。

(2) 藤枝静男「青春愚談」(『東京新聞』一九七一年七月二七日―九月一日。著作集第五巻に収録)

(3) 篠田以外にも、例えば森川達也による『空気頭』評「私小説脱出の試み 作家主観の確信が崩壊？」

(『図書新聞』一九六七年十一月二五日)にも同趣旨の記述が見られる。

(4) 蓮實重彦「藤枝静男論 分岐と彷徨」(『海』一九七四年六月号。『私小説』を読む』中央公論社、一九八五年、に収録)。なお、この時点では「田紳有楽」は完成されていない。

第一章 「空工と丸頭」

一 はじめに

「空気頭」は『群像』一九六七年八月号に発表され、同年一〇月に「硝酸銀」「一家団欒」「冬の虹」を加え、作品集『空気頭』として講談社より刊行された。同名の作品が『近代文学』一九五二年三月号に掲載されており、こちらは『藤枝静男著作集』第六卷（講談社、一九七七年五月）に「空気頭（初稿）」として収録されている。

本章では藤枝の代表的な作品でありながら、これまで単独の作品論として詳細に論じられる事の少なかった本作品について、叙述の構造を中心とする考察を試みたい。これは「空気頭」が藤枝の作品歴において従来の私小説的な作品群とは異質な前衛性を持つ作品として最初にまとめられた成果であり、特にその叙述構造の中に、「欣求浄土」「田紳有楽」へと続く従来の私小説的リアリズムから大きく逸脱する方法への指向性が、混乱をも含みながら明瞭に刻印されていると考えるためである。

二 全体の構成および第一部の内容について

本作品は作者によつて四つの部分に分けられているが、「第一章」あるいは「第二部」といった順を追った明示的な章立てではなく、無造作に「○」で区切るだけの構成がとられている（注1）。ここでは作者の区分に従つて全体を「第一部」から「第四部」とし、第一部の内容に関する考察から始めたい。

第一部は原稿用紙にして約四枚、「私」の小説観が随想風に語られる全体の序章的な箇所である。この部分をどう解釈するかが作品全体の読解に深く関わると思われるので、やや長くなるが全文を引用する。

二十代の終わりころ、瀧井孝作氏を訪問すると二、三百枚の本郷松屋製の原稿用紙を私の前に置いて「これに小説を書いてみよ」と云われたことがあった。そして「小説というものは、自分のことをありのままに少しも歪めず書けばそれでよい。嘘なんか必要ない」と云われた。私は有難いと思ったが、もちろん書かなかつた。そのころの私には、書くべき「自分」などどこにもなかつたから、書きようがなかつたのである。

私はこれから私の「私小説」を書いてみたいと思う。

私は、ひとり考えて、私小説にはふたとおりあると思つてゐる。そのひとつは、瀧井氏が云われたとおり、自分の考えや生活を一分一厘も歪めることなく写して行つて、それを手掛かりとして、自分にもよく解らなかつた自己を他と識別するというやり方で、つまり本来から云えば完全な独言で、他人の同感を期待せぬものである。もうひとつの私小説というのは、材料としては自分の生活を用いるが、それに一応の決着をつけ、気持ちのうえでも区切りをつけたうえで、わかりいいように嘘を加えて組み立てて「こういう気持ちでもないと思うが、どうだろうか」と人に同感を求めるために書くやり方である。つまり解決済みだから、他人のことを書いてゐるようなものである。訴えとか告白とか云えば多少聞こえはいいが、もともとの気持ちから云えば弁解のようなもので、本心は女々しいものである。

私自身は、今までこの後者の方を書いてきた。しかし無論ほんとうは前のようなものを書きたい欲望のほうが強いから、これからそれを試みてみたいと思うのである。

しかし、私みたいな人間に特別な材料や意見があるのでもない。何年かまえのことだが、子供の時分に講談本で読むと、どこかの山中に剣客が住んでいて、木立や岩角を相手に百鍊の修業を積み、ひとたび人間に

向かうと一太刀のもとに敵の脳骨を打ち砕く、自分もそういう文体の書ける人になりたいと思つたことがあつた。今ではこんな下らない考えは捨てた。むしろ酔っぱらいのクダみたいな文章の方が自分に適しているよ
うな気がしている。しかしそれをこれから実行できるといふ自信があるわけでもない。

実存世界の不条理という言葉がある。私は、自分一個の精神生活も肉体生活も、これまで不条理に支配されてきたことを認めざるを得ない。しかし同時にそのことに嫌悪を感じてもいる。たしかにそれは自分の力でどうにもならぬことであつたかも知れぬと思う。しかし私には、そういう見方が、人生に対するただの解
釈であつて、自分の内部に於ける強い倫理となり得ないということが不満なのである。

だいたい私には、青春時代に自分を悩ました強い自己嫌悪の情が青臭く残つてゐる。それ以後のなまぬる
い日常生活で薄められることもなく、また戦争の外力で引き剥がされることもなく、そのままベツタリと、
まるで厚紙のように背中に貼りついている。そしてそういう自分を、それが自分だと思ひ諦め得ない己れの
愚図に対する不快の念がある。これを断ち切ろうとして百鍊の文体を希望したのであつたが、そのこと自体
が、考えてみれば始めから下らない間違ひだつたわけである。

以上が第一部であるが、まず確認すべき点は、「瀧井孝作氏」「本郷松屋製の原稿用紙」といつた実在の人物
や事物の提示と、「二十代の終わりころ……と云われたことがあつた。」「……と云われた。」「……書
かなかつた。」等の回想形式による叙述が含み持つ、読解に関する方向付けである。即ち、この文章さらには作
品全体が「私」の実体験や実感の吐露を通して、「自分の考えや生活を一分一厘も歪めることなく写し」たもの
であるといふ読解への方向性を内包したものとなつてゐる点を確認しておきたい。前半でなされる「私はこれか
ら私の『私小説』を書いてみたいと思う」「これからそれを試みてみたいと思うのである」といつた揚言は、後
半部で「しかし、私みたいな人間に特別な材料や意見があるのでもない」「しかしそれをこれから実行できると

「いう自信があるわけでもない」等の、いささか煮え切らない保留を付される訳ではあるが、それをも含めてこの第一部が作品全体の序章として、読者を意識した形でこの作品そのもののあり方に言及している点に注目すべきであろう。もちろん「自分のことをありのままに、少しも歪めず書」くこと、あるいは「自分の考えや生活を一分一厘も歪めることなく写」すことが、主観的にはともかく、原理的にありえないことは言うまでもない。「原理的に考えてみても言語による『描写』という行為は指示対象（再現）のための意識的（主観的）な語の選択と配列からなっており、〈主観〉によらざるをえない『描写』が厳密な客観性を持つことはありえない」（注2）であり、これは「描写」に限らず言語表現における基本的な前提条件であると言えよう。しかしここでの「私」の述懐にはそうした論理的な検討とは別の次元での考察が必要であると思われる。つまり作品の全体構造において、この第一部の叙述がいかなる意味を持つのが問われねばならない。

三 叙述の整合性について

「空気頭」は全体として、序章的な第一部、妻の闘病生活が綴られる第二部、「気頭術」に関する「妄想」的な記述の第三部、そして日記体による短い終章である第四部、という内容をもつ。叙述形式はすべて一人称の「私」（第四部は「自分」）に設定されており、その自己同一性は第三部を含めて終始一貫して維持されていると見ることができ。しかし、第一部の「自分の考えや生活を一分一厘も歪めることなく写」すという記述から始められたこの「私小説」が、第二部のいかにも「私小説」的な妻の結核による闘病生活の叙述を経て第三部に入ると、文体が「です、ます」調に変化し、猥雑で荒唐無稽な「妄想」的記述が偏執的な緻密さで展開され始める。ここにおいて第一部の記述が問題となる。即ち第三部の非現実的な内容と、第一部の記述との整合性の問題

である。もちろん整合性の有無だけが問題ではない。整合性の意味を問うこと自体をも含めた考察が、ここで必要になると考えられる。

この点について論理的に説明しようとするれば、例えば次のような幾つかの解釈を想定しようと思われる。

①妄想的・非現実的な記述も、「私」にとっては「ありのまま」の「自分の考え」であり、第一部と第三部の内容に矛盾はない。

②第三部はあくまで妄想であり、他の部分とは次元を異にする内容である。したがって第一部と第三部の記述は論理的には矛盾するが、「自分にもよく解らなかつた自己を他と識別する」ために敢えてそのままとした。

③記述全体が妄想者の告白とみなしうるため、論理的整合性を問う事自体が無意味である。

④第一部執筆時の前提を踏み越える形で第三部が造形され、矛盾はあるがそのままとされた。

このうち④については「作者」の執筆意図や執筆経緯に関連するため確証は難しいが、本作の十五年前に執筆された初稿との比較検討により、全体の構成を含む大幅な改稿が確認できるため、否定しようと考えられる。

ここでは論点に関わる部分についてのみ触れるに止めるが、初稿の冒頭部は次のとおり。

今年度（一九五〇年）の Schweinschwanz 氏医語辞典に Caput pneumoniae なる新項目が追加されたことは君も知っているだろう。

ところで、もともとこれは私が一昨年の Schafkopfs Archiv に寄稿した報告・Ein Fall von Encephalitis epidemica circumscripta alternans recidiva mit Herianopsia superior (nebst ihrer Therapie) =

上半盲ヲ伴ナエル流行性・限局性・反復交替性・脳炎（並ニソノ治療）、こういう長たらしい題名の論文に拠つて書かれたもので、疾病そのものが甚だ興味ある症例である上に、私自身がその病者であり、且つ治療法の創始者でもあるので、この際、神経科専攻の君に、この間の経緯をくわしく話して参考に供したいと思うのである。

——と東京医科大学中退の精神薄弱性インポテント患者A君は語りはじめた。

この後に定稿の第三部に相当する「気頭術」に関する記述が「A君」の語りによつて展開され、最後は次のように閉じられる。

まあ要するに、しかし己に云わせて貰えば、成功の第一段階に踏み込んだことだけは認めてもらいたい。今後、君のような専門家の工夫によつてこの治療法が完成され、多くの同病者達が救われることを己は祈っているわけだ。だから取り敢えず第一報として *Schickopfs Archiv* に投稿し、世界の学者に報告した次第なのである。

以上のとおり叙述全体が、「精神薄弱性インポテント患者A君」の語りを「君」すなわち神経科の医師である筆者が書き留めた、という設定になっている。当初から病者による非現実的な妄想としての読解を想定した叙述となっており、叙述内容の真偽に関する曖昧さや解釈の多義性を生む余地はない。仮に非現実的な「妄想」を抱くに至つた人間の様相を多面的に描出することが眼目と考へての改稿ならば、あえて解釈の多義性を生む第一章を付加する必要はないはずである。従つて改稿に際しては、作品の全体像は初稿とは異質の構成意識に基づいて周到に構想されたと考へてよいと思われる。著作集第六巻の巻末付記「著作集を終えて」の中で、初稿の収録に

は「最後までこだわった」として、その理由を「モティーフがまったく未熟であったからはじめから単行本にいれなかった」と述べているが、こうした言葉からも「空気頭」の改稿が意識的な構成意図に根ざしたものであることが推察される。

①と②は作品内論理の検討となるが、ともに敢えて強引に論理づけた感は否み難い。①は、「嘘なんか必要ない」と「瀧井氏が云われたとおり」に書くという第一部の表現と、第三部の荒唐無稽かつ猥雑な記述との異和感を説明し尽くしていないし、②の解釈をとるならばあえて論理的な矛盾を強く感じさせるような第一部の記述は不要であろう。結局第三部の内容が持つ非現実的・妄想的な性格が明白なために第一部の叙述との間に説得力のある形で論理的な整合性を有する説明をするのは困難であることを示している。また、③の場合は解釈の立場の問題であり、この見方が真に妥当かどうかの判定は最終的には不可能である。

以上やや煩雑な検証を行なったが、第一部と第三部の論理的整合性に関する解釈としては、作品内論理に限定した場合だけでなく、作者の制作意図を考慮に入れた場合も、ともに合理的な説明のつく見解は示しにくいと考えられる。当然小説である限り論理的な整合性を意図的に無視することも、あるいは意図とは無関係に結果的に整合性を持ちえない場合もままあることは言うまでもない。それらも考慮に入れながら、藤枝自身が「空気頭」について触れた文章を参照しつつ更に考察を加えてみたい。

四 作品論理の検討

むかし、眼科をやっている関係で、盲学校生徒の彫刻をたくさん見た記憶があった。盲人が、モデルである自分の顔をなでまわして作り上げた作品を見ると、一見した瞬間に、そのゆがんで平衡を失した人間の首

から生理的な違和感を与えられ、醜い印象を受けた。作者が熱中して、執念深くリアリスティックに作ろうと骨折った形跡のあるものほどこいつそう平衡を欠いた醜いものになっていた。／＼しかし職業がら我慢して見ているうちに、それらの内に一種異様な現実感がひそんでいてちよつと目をそらさないような感じを受けることに気がついてきた。そして、それが、やはりリアリズムそのものの与える實在感にちがいないことを知った。／＼私小説「空気頭」を書くときには、どうせ支離滅裂にやつてやれと思っていた。わざと自分と異質な人の書いたものやいったことを、そのまま写した部分をこしらえ、それを自分で考えたデタラメな妄想となぎ合わせて、小説のなかにはめこむことにきめた。／＼そして、この部分をできるだけ精密に、しつこくリアリスティックに描けば、盲人の彫刻に似た實在感を与えることができ、そうすれば小説全体としても、隠れた「私」をこめた「私」を、多少なりとも今までよりは表現できるかも知れないと空想して作にとりかかったのであった。

「作品の背景」(『東京新聞』一九六八年五月一七日)

私は四年前に「空気頭」というへんてこな小説を書いたとき、小川国夫氏からボツシュを思わせるところがあるという批評を受けた。当時は何のことかわからなかったが、その後には画集を買ってみて、なるほどこれを指しているのかとうなずいた。私は私小説を書いたのだが、あるところへ来て自分の心の奥底に潜んでいる部分をありのままに描くとすれば今までの平面的なやり方では駄目だと思った。窮地に追いつめられた以上は跳ね飛ばさか地面にもぐる他ないと思った。それで個別的には幻想でなくて実際に存在し証明されたものを貼り合わせて、しかし全体としてはリアリスティックな生活にはあり得ない畸型な世界を作って、それをもぐり抜けることで本当の自分を表現してみようと試みたのであった。この畸型な世界とそれを構成する個々の材料の非常識さが、小川氏にボツシュの絵を思い出させたのかもしれない。

「ボツシュ」(『芸術生活』一九七一年五月号)

作者の自作への言及が信頼に値するかどうかは慎重に判断すべきであるが、少なくともここに述べられた内容と「空気頭」第一部の記述とのニュアンスの相違には、この作品の方法に関する興味深い示唆が含まれている。

この二篇の随想においては、「隠れた『私』をこめた『私』」あるいは「自分の心の奥底に潜んでいる部分」を表現することが重要なモチーフとしてあり、その実現のためには「支離滅裂」あるいは「跳ね飛ばすか地面にもぐる」といった方法しか無かったと述べられる。しかし実際には「妄想」的な第三部が初稿として既に存在し、それに大幅な改稿がなされて決定稿とされている。つまり改稿に際しては、あらかじめ存在していた「妄想」的な第三部の前後に、「私小説」であることを宣言する第一部といかにも「私小説」的な第二部、そして終章となる日記体の第四部を強引に結合させる形で造型がなされている。「デタラメな妄想」「畸形な世界」こそがこの作品の核としてあらかじめ存在しており、自己探求の結果として妄想的な自己に到達した訳ではない。もちろん初稿成立の背景にそうした自己探求の指向が色濃く存在していたであろうとは推定できるが、それが「患者A君」の語りという単一の方向性による叙述形式で造型されている点は確認しておく必要がある。たとえばそれが従来の「私小説」的方法の一変奏であり、他者に託して誇張され戯画化された自己告白であったにせよ。

この初稿から定稿への操作から読み取れるのは、「私小説」として本作が造形されることへの意志とでも言うべきものである。つまり「空気頭」における試行が「隠れた私をこめた私」「本当の私」の表現としてのリアリティを小説言語として持つためには、たとえ強引にでも「私小説」的脈絡の中で論理づけられることが藤枝にとつて必要であつたと考えられる。この理由を考察するために、ここで藤枝の作品歴における「空気頭」の位置について見ておきたい。

次章で詳しく触れることになるが、「空気頭」の前年に発表された「硝酸銀」（『群像』一九六六年二月号）によって、「家族歴」（『近代文学』一九四九年三月号）以来藤枝の最も重い主題の一つとなっていた家族・縁

者と自己の来歴を「私小説」的方法で語る作品群に一定の決着がつけられると同時に、連作『欣求浄土』の中の一編となる「一家団欒」（『群像』一九六六年九月号）によって、非現実的な形式での作品の試みがなされている。従つて「空気頭」の執筆段階で主題的な達成感・解放感と同時に、新たな「自己」表現への試行的な模索がなされていたと推察できる。これは「空気頭」が、十五年前に執筆されて「モティーフがまつたく未熟であつたからはじめから単行本にいれなかつた」作品を再び取り上げて改稿を試みた作品である点からもうかがえる。

また「空気頭」の試みを更に進めた「田紳有楽」（『群像』に一九七四年から七六年にかけて断続的に発表され七六年に講談社から刊行）では、「空気頭」第一部におけるような作品内の語りのレベルを変化させた形、つまり自己言及的な形での「私小説」への言及は一切無い。即ち「田紳有楽」では「私小説」概念はもはや問題とされていないと見ることが出来る。「空気頭」第一部の記述に読み取れる確信と不安、昂揚と抑制の混在した曖昧で両義的な印象は、こうした「空気頭」の持つ過渡的な性格に多くを負つていふと考えられる。また別の観点からすれば、志賀直哉への傾倒と「私小説」擁護の姿勢をその作家生活の最後まで一貫して戦闘的なまでに保ち続けた藤枝にとつて、強引な「私小説」への関係付けはある意味では自然なことでもあつた。しかしそれは「空気頭」に作中論理の混濁と曖昧さをもたらす結果となつて現れている。

第三部を「デタラメな妄想」でありながら同時に「本当の自分」と感じる作者は、ここで表層的な虚実はどうあれ、「リアリスティック」な「実在感」を表現しえたものが自己の「私小説」であるという認識に到達している。この確信は従来の概念からすれば「反・私小説」宣言となるべきものを「私小説」として主張するといふ転倒した論理の形で表明される事となつた。実質的には瀧井的「私小説」からの逸脱が、「瀧井氏が云われたとおり」「一分一厘も歪めることなく写していつて」等の叙述によつて、瀧井的「私小説」を徹底させたと読めてしまう点に第一部の論理的な混濁の原因があつたと言えるであろう。

結局「隠れた『私』をこめた『私』」「自分の心の奥底に潜んでいる部分」を表現するという作者にとつて切

実な課題は、「畸形な世界」を「精密に、しつこくリアリスティックに描く」ことによって初めて達成されたが、それが「私」の探求の結果としてのリアリティを持つためには「私小説」に強引に論理づけられねばならなかった。その結果として「妄想」を「私小説」という論理に強引に接続した歪みが作中論理の不整合感として残ったと言えるであろう。そして第三部の「リアリスティック」に描かれた非現実的な「妄想」と、第一部の屈折した「私小説」論、そして所謂「私小説」的な範疇に収まるであろう第二部と、日記体による第四部、といった異質な性格を持つ各部の共存がもたらす軋みは、多声的な語り、それも整合性を欠いた語りが、一人称の「私」の下に強引に統一された印象を与えることになった。それは同時にこの作品に「私」の不透明な重層性・多層性の表現としての性格をも与えている。それを感じ取ったからこそ作者は、各部を敢えて無造作に「○」で区切る形をとり、序数による明確な章分けをしなかったのではないだろうか。

五 「空気頭」の実現したもの

では「自分にもよく解らなかつた自己」はこの方法において作品としてよく実現されたであろうか。これに関しては藤枝自身が述べているように、大きく「畸型」化された形で、論理の混濁をも併呑するような過剰な存在感をもつて実現されたと評するのが適切であろう。しかしそれが、藤枝が守ろうとした「私小説」を實質的には解体することによって表現される結果となつたのは皮肉なことであった。「私小説」が、又藤枝の「空気頭」以前の多くの作品が、モチーフの实在性・切実性と告白の真率さに文学的価値の裏付けを求めるとすれば、「空気頭」において藤枝はその価値観から一步を踏み出し、価値の重心を言葉そのものの实在性・現前性に移したと見ることが出来る。これは「私」にあくまで執着した藤枝が、従来の「平面的」な私小説的手法では語りえない

「私」の不透明性（「自分にもよく解らなかつた自己」）に直面し、それと格闘しつつ表現としての具象性を与える過程において獲得したものであった。

たとえば安藤宏は、語る「私」の自意識の裡に生成する「夢」や「幻想」に関して次のように述べている。

従来「私小説」リアリズムは幻想や夢を描く物語文学（虚構）の対立概念としてとらえられてきた。おそらくこうした発想に立つかぎり、それは虚構を構築してゆく創造力の欠如、ないしは本格的な「客観小説」の発達を妨げてきた元凶として片付けられてしまふわけで、むしろ「私」の見え方に徹底してこだわることの自意識は、元来その内部に「夢見る私」までをも導きだしてしまふ契機を抱え込んでいたものではあるまいか。

「物語（夢や幻想を含む虚構世界）」と「私小説（日常的リアリズム）」とを相容れぬ二項対立と考える発想を、われわれはこのあたりで根本的に考え直してみる時期にきているように思うのだ。（注3）

こうした観点に立つて見れば、「自分の考えや生活を一分一厘も歪めることなく写」すことが可能か、といった問いは、虚実の彼方で消失する形式的なものとして解消されてしまふであろうし、「私小説」への拘泥が「私小説」からの逸脱を引き起こし、さらには「私小説」を内側から解体へと至らせた一つの徹底した探求の結果として「空気頭」を捉えることもできると思われる。そして藤枝の場合に特徴的な点は、こうした探求の形が、例えば小説を書く「私」の意識そのものを言語化するといった小説言語自体を探求する方向でなく、「幻想的リアリズム」（注4）と形容されるような方法によって、言語そのものの存在感や造形性を手放さない形で「私小説」を解体し、その結果として「具体性をそなえた純観念小説」（注5）を構築しえたことにある。

藤枝が自作について述べた文章の多くが絵画・彫刻等の造形作品の比喻によって語られ、文学的方法を思弁的に述べたものがほとんど無いことも、おそらくこの点に関連している。これを白樺派傾倒の残滓あるいは趣味性

の発露と見るのは一面的である。抽象的な理念よりも、具象性を持った造形芸術の比喩を通じてしか語りえない実質を自己の作品が有することへの自覚が、これらの言葉の背景に存在していると見るべきであろう。

こうした形で結実した試みは、この作品と並行して完成される「欣求浄土」、そして「田紳有楽」において更に発展的に引き継がれることになる。

注

(1) 現在最も容易に入手可能な刊本である講談社文芸文庫『空気頭 田紳有楽』では、第一部と第二部の間が区切られておらず、従って全体が三部構成となっている。しかし当該文庫の底本である『藤枝静男著作集 第六巻』では本文中で述べたとおり四部構成となっており、また初出の『群像』一九六七年八月号、単行本、その他すべて四部構成となっているため、文芸文庫版の校正上の遺漏かと判断される。

(2) 石原千秋他『読むための理論』——文学・思想・批評』（世織書房、一九九一年）

(3) 安藤宏『自意識の昭和文学』——現象としての私』（至文堂、一九九四年）

(4) 大岡信「空気頭の幻想と現実」(『群像』一九六八年三月号)

(5) 藤枝静男「『極楽』を推す」——群像新人賞選評」(『群像』一九八一年六月号)

第二章 「欣求浄土」

一 成立

1

『欣求浄土』（注1）は、一九六六年九月から七〇年三月にかけて『群像』他へ断続的に発表された短篇七篇をまとめ、七〇年八月に単行本として講談社から刊行された。作品集として六七年度の『空気頭』に続くものであるが、執筆年次としては『欣求浄土』最終篇の「一家団欒」が最も早く、『群像』六六年九月号、「空気頭」が翌六七年八月号、『欣求浄土』収録の他の作品が翌六八年四月号以降に発表されている（次々頁作品年譜参照）。

藤枝の作品歴において、それ以前の私小説的リアリズムを脱した前衛的な作品群の端緒となつたのが「一家団欒」である。作者の分身である「章」が死者となり、墓の中での「一家団欒」が描かれるこの作品によって、翌年の「空気頭」、さらに七四年から七六年にかけて発表される「田紳有楽」へと至る「幻想的リアリズム」（注2）や「グロテスク・リアリズム」（注3）と評される、藤枝の作品群の中でも最も先鋭的な表現を形作る作品系列への道筋が付けられたと言つてよい。これ以前の私小説的な作品の流れ（注4）とは一線を画するこの試みを促した理由を考える際に一つの示唆を含むのが、「一家団欒」の前作「硝酸銀」（『群像』一九六六年二月号）である。本節では「硝酸銀」と「一家団欒」との関係に焦点をあて、『欣求浄土』成立の経緯について考察を加えてみたい。

『欣求浄土』の成立に関して、単行本の「あとがき」に次の記述がある。

四年前に『一家団欒』を書いたとき、ひとつの気分があつて、このモチーフが何時までも頭を離れなかつたので、それにもう少し明確な姿を与えるつもりで後の六篇を書いてみた。その時その時に、腕なら腕一本だけ尻なら尻ひとつだけ書くというやり方をしておいて、あとで寄せ集めてくつつけた。他人のことは構わず、自分が小説だと思ふやり方で書けばいいという気持ちになつていて、今度の場合、自分の思想はこの方法で最も簡單明瞭に現せると考えた。ただそれが全く窮余の策で、この前の「空気頭」と同様、くり返しのきかぬやり方だということは知っているから二度とやる気はない。

また随筆「宇布見山崎」（『中部日本新聞』一九七〇年九月二六日）にも同様の記述が見られる。

小説『欣求浄土』は、この「一家団欒」を昭和四十一年に書いたのち、書き足らなかつた同じモチーフを追つて「沼と洞穴」とか「木と虫と山」とかいうふうな題のもとに独立の短篇の形で書きつき、昭和四十五年に合計七章をもつて完結させた。主人公の死後の部分をいちばん最初に書き、幼年の部分（「土中の庭」）をいちばん最後に書くという妙なまわり合わせになっているが、全体としても何となく奇体でゴツゴツした感じのものができあがつた。しかしこれは意識してのことである。私は心のなかでこの小説は自分の饜飴文だと思つている。饜飴（とうてつ）は約三千年前の中国殷代の銅器に多用された文様で、空想の怪物を表わしているといわれ、私はこれに数年前から強くひかれつつづけてきた。この感じを出したいと願つて書いたが、

しかし果たして成功したかどうかについては、まるで自信がない。

これらの記述から、『欣求浄土』全編の終章にあたる「一家団欒」が当初は独立した短篇として一九六六年に書かれ、その後七〇年の「土中の庭」まで四年間にわたって断続的に発表された作品をまとめて完成されていることがわかる。「一家団欒」は六七年刊行の作品集『空気頭』にいったん収録され、その後七〇年の『欣求浄土』に再録されており、この点から『空気頭』刊行時点では最終的な連作長編的な構想は明確化していなかったと推察される。六六年から七〇年にかけての作品年譜は次のとおりである。

- 「一九六六年」・「硝酸銀」（『群像』二月号）
 ・「一家団欒」（『群像』九月号）……………『欣求浄土』第七篇
- 「一九六七年」・「冬の虹」（『群像』四月号）
 ・「空気頭」（『群像』八月号）
 （一〇月、作品集『空気頭』刊行）
- 「一九六八年」・「欣求浄土」（『群像』四月号）……………『欣求浄土』第一篇
 ・「木と虫と山」（『展望』五月号）……………『欣求浄土』第四篇
 ・「天女御座」（『季刊芸術』夏号）……………『欣求浄土』第五篇
 ・「沼と洞穴」（『文芸』八月号）……………『欣求浄土』第三篇
- 「一九六九年」・「厭離穢土」（『新潮』二月号）……………『欣求浄土』第六篇
 ・「或る年の冬」（『群像』四月号）
 ・「或る年の夏」（『群像』三月号）
- 「一九七〇年」

・「土中の庭」(『展望』五月号)……………『欣求浄土』第二篇

(八月、作品集『欣求浄土』刊行)

・「接吻」(『文芸』十一月号)

3

「硝酸銀」の発表当時、平野謙は「三代にわたる一家眷族の歴史」を描いた「この作者なりの『夜明け前』」(注5)と評し、また江藤淳は「実際、この一族には、書きようによつたらフオークナーやドストエフスキーの世界をほうふつさせる世界の住人になったかも知れないような多彩な可能性がある。しかし、藤枝氏のこの作品は百枚足らずの中編であり、作者はあざやかな自然描写をまじえた私小説の手なれた世界のなかに、一族の影絵を次々と投じることで一編をまとめあげている。いわば作者は、私小説の袋に長編の材料をおしげもなくいれ、それを回想のひもでくくっているのである」(注6)と述べている。

父の生家である割烹旅館「魚宗楼」をめぐる血縁の人々が「章」の回想によつて語られるこの作品は、「家族歴」(『近代文学』一九四九年十二月号)以来の「一家眷族」に関する話題の集成となつている。「章」が従兄の「香奠をもつて」訪ねる「懐しい香りと眺め」の「故郷の漁港」で、既に「魚宗楼」は「十年前に売り払われ」ており、「一生の終わりに近い」「章」にとつては、既に回想の対象としてしか存在しない。その回想は藤枝の固定観念とも言うべき「性に対する嫌悪と執着」の淵源へと遡及してゆく旅でもあつた。

むかし、まだ若かつたころ、章は苦しきあまり、自分のなかに淫蕩の血が流れているという確信にとらえられたことがあつた。苦しいということ自体が、性慾の悪を証明しているように思われた。一族の女たち

の行為のすべてがそれに結びついていた。／＼そして不思議なことに、この長く続いた呪縛は、他方で絶えず彼の内部に反対のもの、女に対する並はずれた欲求を生み出しつづけていた。まるでそれが彼の生の原動力のようでさえもあつた。／＼この謂わば負の力みたいなものでは俺は生きてきた、と章は思った。そしてその結果として、一生の終わりに近い俺にのこされたものは、それと正反対のものへの陰気な執着だけだったのか。

こうした強い自己呵責を含む重苦しい述懐が、江藤の評した「あざやかな自然描写をまじえた私小説の手なれた世界のなかに、一族の影絵を次々と投じる」叙述に挿まれ、現在の自己を作りあげた過去が古いの自覚とともに確認されることで物語は閉じられる。

「硝酸銀」から「一家団欒」に至る経緯について、生前最後のインタビューとなつた「『極北』の私小説」（『文学界』一九八五年五月号。聞き手は川西政明）の中では、次のように触れられている。

川西 この「硝酸銀」は、父親の家系に流れる淫蕩な血、それは自分のなかにも流れているという自覚がまずある。同時に、青年時代から自分の嫌悪の対象として性欲があつた。この性欲は、さかのぼってゆけば血族のなかに流れる淫蕩な血と重なることになる。「硝酸銀」では、この問題が真正面から出てくる。

藤枝 そうだそうだ。それがある。その問題に結着をつけたかつたんだ。だからそれがモチーフになつている。

川西 「硝酸銀」を書いたことで随分楽になつたんじゃないですか。

藤枝 楽になつた。楽にならなければ困るんだよ。

川西 「硝酸銀」のあと『欣求浄土』の連作があつて、『空気頭』となる。

藤枝 少しずつ自由になつてゐるかな。『空気頭』はもう自由だな。

川西 自由ですね。その自由の感覚は、「硝酸銀」を書いてすぐといつていいぐらいに「一家団欒」を発表した時にあらわれている。(中略) そういう現世のしがらみ(結核による肉親の死去や妻の闘病・引用者注)はこの世では解決できようもない。ただ作家は小説を書く時、自分が解放される世界を創造できる。願望かもしれないけれど、そうした世界を創れる。それが「一家団欒」という作品として実現された。そう考へていいですか。

藤枝 そう、あれで解放されたね。書いたことがその通りであればいいと思つて書いたんだからね、「一家団欒」は。そしてそういうふうに書けたんだね。

川西 そうすると、書いてて愉しいわけですね。

藤枝 苦しまないからね。うまく書けるんだ。不思議だね。全然空想なんだけれども、空想がとにかくくりアリスティックに書いてくるんだな。それは非常にありがたいですね。

ここでは「硝酸銀」によつて、「自分の嫌悪の対象」である「性欲」の淵源にある「血縁のなかに流れる淫蕩な血」の「問題」に「決着をつけ」「楽になった」ことで、「一家団欒」という作品が書かれたと述べられている。作品に即して言えば、「硝酸銀」において「長く続いた呪縛」「陰気な執着」といった表現で語られる重苦しい現実認識と、「一家団欒」における空想の中でのほとんど手放しと言つてよいほどの感傷の流露との落差の内に、ここで「自由」「解放」といった言葉で語られる感覚の表現を見ることができると思われる。もちろん「硝酸銀」の存在にのみ「一家団欒」の成立根拠を求めることはできないが、この作品の藤枝にとつての重要な意味は確認しておく必要がある。『硝酸銀』において従兄の死をきっかけとして「魚宗楼」をめぐる人々に向けられた回想の目は、次作「一家団欒」では深い喪失感と郷愁を伴つて、より親密な死者たちである父親と兄弟

姉妹へと向けられる。それらの人々を自己の中で再び甦らせるかのように、「一家団欒」の中では次のように列挙される。この作品の非現実的な設定にもかかわらず、また他の登場人物のほとんどがイニシャルによる表記であるにもかかわらず、「これらの人々の名前や没年や享年は、事実そのままそのままである」（注7）ことが確認できる。

| | | |
|-----|--------|-----|
| 妹ケイ | 明治四三年没 | 一歳 |
| 姉ナツ | 大正二年没 | 一三歳 |
| 弟三郎 | 大正三年没 | 一歳 |
| 姉ハル | 大正四年没 | 一八歳 |
| 兄秋雄 | 昭和一三年没 | 三六歳 |
| 父鎮吉 | 昭和一七年没 | 七〇歳 |

4

「硝酸銀」に次のような一節がある。

あそこの、低い山の重なりを見晴らす寺の裏手の茶畑のなかに、彼等の墓はある。父の手で「代々之墓」と書かれ刻まれた小さい角石の下に、彼等の骨壺と、姉たちの骨壺と、そして幼く死んだ姉妹の小さい骨壺とが、二列にならんで埋められている。——いつか俺も彼等にかこまれ、彼等に仲間入りして、永遠の眠りに就きたいと彼は思った。いつか、多分ちかい将来に、その時は来るのだらう。

こうした述懐は、深切な感慨を込めたものとはいえ、ある意味ではありふれたものであろう。しかし次作「一家団欒」において、「彼等にかこまれ、彼等に仲間入りして」という願望は、文字通りの意味で実現されることになる。「一家団欒」の冒頭近く、次のような形で「章」は肉親との再会を果たす。

水面からの反射光とも、空からの光ともつかぬ、白っぽい光線が湖上に遍満していて、水だけはもう生ぬるい春の水になっていた。／章はそのなかを、遠い対岸めざして一直線に渡って行った。そうして、岸边に到着すると、松林のなかを再びまっすぐに歩いて行った。腎臓も、眼球も、骨髄も、それから血液も、残して役にたつだけのものは、死んだときみな病院に置いて来たので、彼の身は軽かった。／やがて章は、かねて自分が目的としていた場所にたどりついた。それは、小さな寺の本堂のわきの軟かい毯を一面にならべたような美しい茶畑にかこまれた、あまり古くない彼の家の墓場であった。／「とうとう来た。とうとう来た」と彼は思った。すると急に、安堵とも悲しみともつかぬ情が、彼の胸を潮のように満たした。彼は、父が自分で「累代之墓」と書いて彫りつけた墓石に手をかけて、その下にもぐって行った。／四角いコンクリの空間のなかに、父を中心にして三人の姉兄が座っていた。二人の弟妹は、かたわらの小さな蒲団に寝かされていた。

前掲のインタビューにおいて「自由」あるいは「解放」という表現で藤枝自身が語っていた感覚は、この作品では「性欲」や「血縁」等諸々の「現世のしがらみ」からの「自由」「解放」であると同時に、旧来の「私小説的リアリズム」といった小説形式からの自由として表現されている。それは非現実的な内容が明晰な輪郭をもつて描写されるこうした部分にも明らかに読み取れる。ただし『欣求浄土』にせよ「空気頭」にせよ、基本的に

「私小説」の枠内での実験性であり、「田紳有楽」に見られるような「私小説」的な枠組からの解放を感じさせるものとはなっていない点は指摘しておく必要がある。『欣求浄土』および「空気頭」における「肉親との絆」や「妻の闘病」に関する現実認識の重みは、完全な虚構性の内に自我を解放することへの抑制的な働きとなつて作品の枠組を決定付けている。しかしそれはともあれ、「一家団欒」によつて得られた「空想がとにかくリアリステイックに書いてくる」という感触は、「私小説家」という自己規定を大きく逸脱する場所に藤枝を導いていく。

藤枝について、たとえば「土着の私小説家などという規定では捉えがたい、精神の領域への果敢な探検家」（注8）といった評価がなされる場合、作品として『欣求浄土』『空気頭』『田紳有楽』の存在が前提されていられると思われるが、ここではその試みの第一歩を印した「一家団欒」、そしてそれを準備した「硝酸銀」の意味について再確認を行った。次節ではこうした経緯をいったん措き、作品構造の検討に入りたい。

二 構造

『欣求浄土』は「あとがき」に言及のあつたように、「独立の短篇の形で書きつ」がれた七篇が『欣求浄土』の表題の下にまとめられた作品である。「収める七篇、みな『章』という名の、作者その人を思わせる中老の男を主人公とするが、七篇を、長篇『欣求浄土』の七つの章と呼ぶのは必ずしも適当でない。モチーフは強烈に一貫している。しかし形式は、ほとんど短篇集なのである」（注9）とも取れるし、また単に連作と呼ぶことも可能であろう（注10）。呼称はともあれ、ここで作品構造における最も重要な試みについてまず確認しておきたい。

それは作中における視点人物の死去と、死後への連続である。即ち「欣求浄土」から「天女御座」に至る五篇において視点人物（主人公）として叙述の中心に位置を占めてきた「章」が、「厭離穢土」では死去し、終章である「一家団欒」で死後の肉親との交歓を果たすという設定。これは説話的な作品やSF・児童文学などでは時にありうる事例であろうが、通常の小説作品、特に「私小説」系統の作品としては異例に属すると言うべきであろう。厳密な概念の検討はさておき、設定の非現実性による文学的な効果よりも「実生活」から汲み上げた「リアリティ」の文学性を選択したのが「私小説」であるとすれば、ここでの藤枝の試みは明らかに「私小説」を大きく逸脱している。上田三四二はこの点に関して、最後の二篇である「厭離穢土」「一家団欒」は「意図の痛烈さによって私小説の常識を破ったところに成立して」おり、また「土中の庭」から「天女御座」までを「より日常的、生活的な水位より発想されている私小説的な残りの四篇」（注二）と形容しているが、適切な指摘であると思われる。

前節でみた作品の成立経緯に即して考察を進めるとどうであろうか。

「私小説」的な視点から見た作者の仮託人物、即ち「視点人物」である「章」の、死後の肉親との和解・交歓が「一家団欒」という作品として最初にあり、そこから遡及する形で『欣求浄土』の全編が構築されたという点に着目すれば、当初からこの作品全体が担うべき非現実性は作者に強く意識されていた筈である。死者である肉親たちとの再会が、「章」の「死」への移行によってしか果たされないものであるとすれば、その前提として「生」の形と「死」が描かれることは構成上の必然的な要請でもあった。ここにおいて形式概念としての「私小説」はほとんど意味を失っている。そしてここで指摘しておく必要があると思われるのは、こうした試みが単に構成上の要請によるものである以上に、通常のリアリズムを超えた形でしか表現しえない感情の切実さを確実に実現している点である。それは藤枝自身が「あとがき」に述べているとおり「くり返しのかかぬやり方」であり、それゆえの成果と混乱とをたたえていた。

こうした作品内容は当然叙述形式にも影響を及ぼしている。『欣求浄土』全編の叙述形式は一応「章」を視点人物とする三人称であるが、「厭離穢土」だけは新たな「語り手」である「私」が表層に出て叙述がなされる。それは章の死を語る必要性から導入された点で安易な方法ではあるが、同時に章の手記に対する批評性と共感を作中に織り込むことを可能とした点では評価すべきであり、また同時にこの作品に別な「語り」の位相を持ち込むことで作品に立体感と陰影を与える結果となっている。またここでの「私」は、他の各篇の潜在的な「語り手」が表層に浮上したとは考えられない点に留意すべきであろう。人格性を背後に持つ「語り手」という概念にはなじまない微妙な揺れが各篇には含まれる。例えば「章」を「私」としてもほとんど違和感の無い作品もあれば、同一作品内での「語り」の水準に明らかな混濁の見られる作品もある。これについては次節以降で必要に応じて触れてみたい。

三 「欣求浄土」

「欣求浄土」は次のような場面から始まる。

章が若い友人と話しをしながら点けつばなしのテレビを見てみると、ニュースが終わって「婦人サロン」とかいう番組みに変わり、急にサンフランシスコのヒッピー族の紹介がはじまった。そして彼は思わずその美しい画面にひきこまれた。

無造作な表現の中で「その美しい画面」という形容はやや奇異に響く。その後も「もちろん弱々しさはあった

が、それはむしろ印象としては美しかった。「なにしろ羊のように無抵抗で美しい顔をしている」という表現がくり返され、「これは体制の生み出した瞬間の善だ、と章は思った。生きた人間というわけではない。概念だ。だから美しいのだろう。——つまりセックス付きの布袋和尚だ。もし布袋が本当に何者かであったのなら、この連中も何者かであるに相違ない」と結ばれる。あるいは、映画「性の放浪」に関する長い内容説明のあとの「真面目な映画だ、と章は思った」という記述。ここに見られる「美しい」「真面目」といった形容は微妙な屈折を含みながらも、既成の倫理や社会的な拘束からの解放への希求を底に持つ言葉として読める。そうした希求はこの作品全体を貫いて流れるものであるが、特に「欣求浄土」における「死」をめぐる思索の中に色濃く感じ取れる。

章は暗黒のなかで深くためいきをついて、四肢と肩と首との力を抜いた。それから呼吸をととのえると、出入する息の量をすこしずつ減らしていった。これと並行して顔面の緊張をできるだけ解いてダラケさせて行つた。すると皮膚の面積が増し、顔が闇に接触して冷たく洗われるような気がした。／彼は眉間の皺に気をとめてそれをほぐし、閉眼の無意識の努力を解いて半眼になった。口のまわりから顎にかけての筋肉をゆるめると唇が自然にひらき、次に下顎は重力に従つて下降して半開の状態で止まった。／こうして一応の顔容がととのつたところでひと休みし、それから彼はこれまでの意識的の寛解に必然的にもなって皮膚に残存している小努力の痕跡を、もう一度逆の方向に払拭して自然体となり、作業を終えた。／——死人の顔になった章は、しばらくのあいだ半眼に閉じられた眼をぼんやりと闇中に放っていた。暗闇にまぎれてそういう芝居をしている自分への滑稽感と満足の情が彼の胸を領した。

意図的な漢語の多用が「滑稽感」を増幅し、藤枝特有の渋い諧謔をにじませた表現となっている点、あるいは

「一家団欒」についての論述中で触れることになる演技性の観点からも興味深い記述であるが、次のように続けられる時、こうした表現の中に題名の「欣求浄土」に通じる切実な解放や救済への希求が込められていることを意識せざるをえないであろう。

人間は誰しも、現在の苦痛から逃れて自由になりたいという切実な希求をもつて生きている、と彼は思った。そしてこの希求を確実に果たしてくれるものが死以外にないとすれば、人はその代用としてこんな芝居でもしてみるのかも知れない。／「性の放浪」が章に伝えたモチーフは虚無・擬似死であった。（中略）現代に於いて性は衰滅の象徴として何時でも厭わしい屍臭をまとっているのであるから、章がそれを嗅ぎつけて怖れ、同時にそれに引き寄せられたことは自然であった。

また、この中の「擬似死」という言葉は、単に映画「性の放浪」の内容に関わるだけでなく、『欣求浄土』という作品全体への暗示的な言及となっている。即ちこの作品を、作者の分身である「章」の「擬似死」という枠組を設定することによって、現実を超えた想像力の世界での浄化と救済を描いたものとして捉えることもできると思われるからである。

しかしこの後、物語の表面上「死」の影は薄れる。例えば「土中の庭」で、「沼に入って自殺した」少年「S」の記憶が回想の断片として軽く一刷毛で、しかし鮮明に触れられたり、あるいは「沼と洞穴」での「むかし木樵が山に入って仙人の碁を見ていた。一局終わったとき、彼がかたわらに立てかけておいた斧の柄が腐ちていた」という「欄柯」の挿話に続く「固い斧の柄が腐るためには最低一〇〇年は要しただろう。醜い人間は一〇〇年たっても醜い人間であることをやめ得ないと思った。死が来るまで、自分の意志で自分を変えることはできない」といった感想、また「木と虫と山」での「（虫も蝶も）、と章は思った。この暗い原始林のなかで、ごく短いピリ

オッドで生まれ変わり死に変わりしている」等の記述。こうした形で各篇に点綴されるが、それが「章」の意識に深く浸透したものととして語られることはなくなる。むしろ幼年時代の回想や巨木めぐりといった「藤枝的彷徨」（注二）が物語の表面に浮上し、「章」の足取りを追うことによつて物語も動き始めるのである。

四 「土中の庭」から「天女御座」へ

一九七四年に刊行された『藤枝静男作品集』（筑摩書房）の後記に、「『一家団欒』と『欣求浄土』は、これを書いた後でその間に饅頭の餡をつめないと駄目だと思つたので、もう五篇書いてから一つの長い『欣求浄土』にまとめて出版した」とある。「土中の庭」から「天女御座」の四篇はいわば「饅頭の餡」の中心にあたり、ある種の共通した性格を示している。ひとつは「章」の過去と現在を自由に交錯させて語ることで、「章」の姿を空白を含みながら立体的に浮かび上がらせている点である。各篇はかなり恣意的で求心性を欠いた緩やかな構造をとっており、「あとがき」における「全体としても何となく奇体でゴツゴツした感じ」という表現は、これら各篇の距離感を指すものと受け取つてよいと思われる。例えば「土中の庭」は次のように始まる。

金剛石も磨かずば／珠の光は添はざらん／人も学びて後にこそ／まことの徳は現るれ

これは昭憲皇太后が作詞して女子学習院に下賜された御歌の冒頭の四行であるが、章は小学生のじぶんに女の教師から習つて地久節のたびごとに合唱していたから、今でもその全節をまちがひなく歌うことができるのである。／そのとき章は、この「たま」とは金玉のことであると一人合点で思いこんでいた。それで或る日父に／「父ちゃん、なぜ女が金玉を磨くだけかえ」／と訊ねた。すると父は、／「なによ馬鹿を言うだ」

／と答えた。しかし後々まで、不合理とは知りながらも、章の脳裡には、裾の長い洋服に鍔広の帽子をかぶった皇太后陛下が、どこかで熱心に寧丸を磨いている光景が残った。今でもこの歌を思い出すたびに（ごく微かにではあるが）同じ映像の頭に浮かぶことを防ぎ得ないのである。／こういうことを書いて何を言おうとするわけでもない。

このあと「父が狐に化かされたときのことを書いておきたい」、「化け鰻を見たときのこととも書いて置きたい」、と、思いつくままに（と受け取れる形で）幼少年期の回想が語られる。こうして本人以外には何の意味もないような他愛のない記憶の断片を、「こういうことを書いて何を言おうとするわけでもない」としながらも次々と示すことによつて、無償の記憶の一片一片が形作ってきたみずからの人生を回顧し慈しむ一人の人物の姿を浮かび上がらせている。その後「昨年の一二月のはじめ」に時間は飛び、「山間部落の過疎現象と闘っている」人物であるKとの交際のうちに、山中の「原始的な窪み」に古代の「人工の庭」を幻視して「胸を騒がせる」章の姿が描かれ、最後は次のように閉じられる。

再びそこに行く気は章になかった。行ったところで何もわかるはずもなかった。ただその荒涼とした風景のなかに円形の窪みが、かつて水を溢らせた遠い人間の生の痕跡として埋もれている。土中の庭、と章は思った。

ここでの感嘆とも絶句ともつかぬ呟きによる結末は「木と虫と山」での「昭和新山」を訪ねたあとの「全世界を動乱にまきこむほどの大戦が起こっていようとも、地球自体はそれとは全く無関係に、人や虫ケラの運命とも関係なしに、勝手に北海道の一部を持ちあげた。／『感心しました』／誰にともなく彼は云った」という結末に

反復される。また「欣求浄土」末尾の「『逃げて行く』、と彼は思った」という表現も含めて、表現の反復による各篇のゆるやかな呼応関係を生み出している。

また、ここでの「昭和新山」や巨木、あるいは山中の庭といった、人為を超えた存在としての「自然」に心惹かれる人物として「章」が造形されている点も、ひとつの特色として挙げるべきであろう。ただこれらを「自然」と一括して呼ぶことは、可能であろうが適切ではない。ここには例えば『暗夜行路』の大山の場面におけるような自然との合一感は見られない。「怪偉の相」（「木と山と虫」）や「古怪の相」（「天女御座」）といった表現で形容される巨木、あるいは「如何にもウブで異様」「何となく場違いで、そして病的」（「木と山と虫」）な「昭和新山」といった際立った相貌を持つ自然物は、強烈な個性を備えた人格、例えばかつての藤枝にとつての志賀のような存在として立ち現れている。それは「——章はこういう木を見てみると、時々それが人格（も可笑しいが）、それに似た変なものをそなえていて、言語に類するものさえ持っているような気がする」がある。自分が立ち去ったあとで、木が、不明瞭な声を出してブツブツ云うような、かなり実感的な想像が頭に浮かんで、何だか後ろ髪をひかれることがある。「だいたい章の心のなかには、古い大きな木の方が、なまなかの人間よりよっぽどチャンとした思想を持っている、という考えがある」（「木と山と虫」）といった形で感受されている。巨木や洞穴、山塊は、自然との融合といった安易な感情移入とは無縁のものとして、しかし又どうしよともなく心惹きつける両義的なものとして存在している。つまり自然への帰順や融合による自我の慰撫がここで語られることはない。「自然」一般に回収されない生々しい相貌を示す個々の存在と、それへの感嘆と共感を示しながら彷徨を続ける人物としての「章」の像が、抑制的にはあるが鮮明に浮かび上がってくるのである。さらに指摘すべき点として、例えば次のような形で叙述の上での破綻とも取れるような恣意的な述懐が突然なされることが挙げられる。

章が書くような小説は、評者によつて「私小説」または「感想小説」というレッテルを貼られて、正統な小説より一階級下のものとして一括軽蔑されている。しかし彼は、思想とか現代の不安とかいう利いたふうな言葉が大嫌いなうえに、この一括された人たちの下級小説が大好きだから、その仲間に入れられたことを名譽に思い、従つてここでレッテル通りに感想を挿入する。(中略)章は、現代のヨーロッパ、アメリカでも、せつばつまつた人は手探りの私小説を書きはじめているのではないかと思つている。たとえそれが、結果として、盲人が自分の顔を撫でてその凹凸を粘土に移してでっぴあげた自刻像のようにヒン曲つたものになつても、もうそういう方法に頼らなければ個人と世界の関係はリアリステックに表現し得なくなつてきたのではないか、という気がするのである。(中略)とにかく他人のことより自分のことだ、と思つている。誰だつて、小説を書く目的の何割かは自分のためだから、人が何と云おうと、自分の気のすむように書く他はない。どうせじき死ぬのだから、今となつて慌てたところでもならぬと考へている。

(「天女御座」)

突然挿入されるこうした述懐は、通常の小説概念からすれば明らかな叙述上の破綻であり、「語り」の水準に混濁をもたらすものである。これまでの三人称による叙述とはほとんど無関係に「章」||「語り手」||「作者」という図式のもとで小説論が述べられる。「章が書くような小説」とは現に書かれている「この小説」を含むのであろうか。「レッテル通りに感想を挿入する」のは誰なのか。「今となつて慌てたところでもならぬと考へている」のは誰か。

しかしこれをもつて「小説家小説」(注二〇)や「小説の小説」(注二一)と呼ばれる作品群における試みとの類縁性を指摘するのは適當ではない。なぜならばこうした記述が「語り」の内包する自意識に関わるものでもなく、また叙述における自己言及性による文学的な効果を期待したものでないからである。それはほとんど野蛮なほ

ど無造作に「語り」の水準を踏み破り、「作者」である藤枝の声を直接的に響かせている。そしてこうした「声の直接性」あるいは「描写の現前性」と呼びうるような強度を小説言語が備えていることが、『欣求浄土』に限らず藤枝作品の最も顕著な特質の一つであると言えるのではないだろうか。

しかしこうした叙述における様々な揺れを含みながら、一応三人称による叙述は維持され、第五篇「天女御座」は次のように閉じられる（一行目の「彼」は「御座の松」を指す）。

章は遠く離れ、洋傘の下から彼の全身を眺めていた。そこから見ると、灰色の雨空を背に、部厚い笠のよ
うに広がった大きい濃緑の塊は、輪郭に丸味を帯びて心持ち優しく感じられた。／「御座」というのはこの
せいだな、と彼は思った。／むかし天女がやってきてこの松に下りた。彼女は松の上に坐り、遙かに四方の
景色を眺め、吉田の浜に打ち寄せる駿河湾の波音を琴の音と聞きながら、呑気に春の一日を過ごされた。そ
う書いてある。／彼は耳をすませてみたが、波の音は聞こえなかった。その天女というのは一人だったろう
か複数だったろうか、と彼は思った。／無数の蠅のような天女たちが、黒い輪郭の表面に群がって遊んでい
る光景も、いま遠くから眺めている松の姿にふさわしい想像のように思われた。そういう伝説としてつたわっ
ていても不思議はないような気がした。／しかし、天女はやはり一人で来たほうが意味はある。大きな、松
と同大くらいの桃色の唐美人がゆらゆらと飛んできて、この松の上に坐ったのであろう。彼女は静かな曙の
海を眺めわたし、その単調な波音を耳に入れながら、居眠ったり覚めたりして一日を呑気に過ごしたのだら
う。／松の頂上のあたりの太い枝のなりは、そのまま彼女の豊かな尻の曲線を空想させる、と章は思った。

末尾の叙述に見られるゆるやかなエロスの流露は、藤枝の作品においてはきわめて稀な「性」が「罪障感」や「倫理感」から解き放たれた姿として強い感銘を与える。それは「生」を向こう側から眺めるような眼差しによつ

て描写されているように感じられる。そして次篇「厭離穢土」へと進むことによつて、この光景は「章」にとつて最後の「現世の光景」として象徴的な意味を持つことが明らかとなる。

五 「厭離穢土」

「厭離穢土」は「とうとう章が死んだ」という衝撃的な一文で始まる。第一篇の「欣求浄土」から読み進めてきた読者にとつて、「章」は主人公あるいは「視点人物」として、「語り手」および「作者」への同一化の方向付けがなされた存在である。例えば「土中の庭」の幼年時代の回想に挿まれる「こういうことを書いて何を言おうとするわけでもない」という記述や、「天女御座」で挿入される「私小説論」を思い返せば、明らかに「語り」自体がそうした指向性を内包していることが確認できる。

『私小説 自己暴露の儀式』（一九九二年 平凡社刊）においてイルメラ・日地谷Ⅱキルシュネライトは、私小説を特徴づける二つの要素として「事実性」と「焦点人物」をあげている。「事実性」とは、「読者が、叙述された現実と実際の現実との間に直接の呼応関係を想定すること」であり、「焦点人物」とは、「語りの視点」のうえでは「ともに歩む視点」の立脚点であり、「一人称（三人称の場合も同じ・引用者注）の語り手である主人公が『小説』の世界のなかで占めている中心的な位置」を指し、この両者は「相互依存関係」にあるとしている。この論点に従つて本作品を見ると、「焦点人物」は既述の「視点人物」とほぼ同一概念であり、本作では「章」がこれに該当する。「事実性」についても、「欣求浄土」における「章はA、B二人の友と北海道へ行った」という記述の中の「A、B」とは平野謙と本多秋五であり、「婚約者の両親を斬殺して自殺した学生評論家」は平野の著作『さまざまな青春』（注15）の「第五章 竹内仁」に詳述されていること、あるいは「木と虫と山」

での佐々木信綱博士の挿話等、作品外の「事実」と明らかに地続きの地点で書かれている例を列挙しよう。こうした明らかに「私小説」を指向した叙述が、この冒頭の一文の破壊力を支えていると言えるであろう。つまり、私小説的な前提が突如破られることによつて、小説は別の次元へと移行することになる。

そして、唐突に浮上した「語り手」である「私」によつて、「章」の死に至る様子と生前の手記が紹介される。「土中の庭」から「天女御座」では抑えられていた「死」の主題は、「性」と共に再び物語の表面に姿をあらわす。「欣求浄土」における「現代に於いて性は衰滅の象徴として何時でも厭わしい屍臭をまとつているのであるから、章がそれを嗅ぎつけて怖れ、同時にそれに引き寄せられたことは自然であつた」という記述は、ここでは死の床での看護婦たちの「章」に対する評判である「エツチな爺さん」という、滑稽でグロテスクな形で再び物語の上に回帰してくる。そして最後は次のように閉じられるが、ここでの「章」への「私」による哀悼は、「章」自身による自己への哀悼とも読める。と同時に、虚構性の裡でこそ解き放ちえた作者自身の自己の生涯へ向けた哀悼と赦しと読むことも可能であろう。

—— 私はしかし、これ等すべての醜い事実を承知したうえで、やはり彼の手記は間違いなく彼の真実を語っていると思う。別に彼が年来の友人だから云うのではない。私もまた彼と同年であり、如何ともなし難い老年の哀しみとして、この全体を感傷的にでも認めたいと願うからである。／友人として彼の一生をかえりみて感ずることは、彼の過去には何か消しがたい罪惡の記憶があつて、そのため彼は自分をどんな恩恵にも値しない人間であると考え、何をしてもしそれへの窮極の償いにはならないと信じていたのではないかということである。けつこう楽しそうな顔もしていたが、しかし腹の底から愉しんだことは生涯一度もなかったという気もする。哀れな男だがそれも已むを得ない。章よ、やすらかに眠れ。

「一家団欒」は『欣求浄土』全編の終章として、章の死後の肉親との交歓が描かれる。前作「厭離穢土」で頭在化した語り手である「私」は物語の表面から姿を消し、再び三人称での叙述となる。前述したとおり、当初はこの作品が独立した短篇として書かれ、後で他の作品を付け加えて完成された。したがって全編のモチーフはこの作品に集約的に表現されていると見ることが出来る。それが章の死後の肉親との再会、交歓であった。こうした非現実的な形で肉親との関係が描かれたことは以前にはなく、この設定によつて初めて解き放ちえた感情は、ほとんど手放しの感傷となつてこの作品に溢れている。それを批判的に捉えることも可能であろうが、しかし感傷によつて辛うじて慰藉しうるほど痛切な感情が確かに存在し、それが生の一回性の切実さにつながっている点を確認しておく必要があるだろう。死者に対してどれほど深く又激しい感情が存在しようとも、それは既に取り返しのつかぬものであり、生者が死者に伝えるすべは無い。それは言葉によつて死者たちを呼び返すことによつて、虚構性の中で、生者による自己満足といった形でしか充たしえないものである。そして死者への感情が切実なものであればあるほど、その表現は情緒過多な傾きを持たざるをえないであろう。

章が少しびっこを引くようにして入っていくと父が／「章、どうしたえ。そこいらじゅう繻帯をして、交
通事故にでもあつたかえ」／と云つた。／「そうじゃあない。出がけに内臓をみんな向こうへ寄附してきた
で、そのときの傷だよ——この眼玉もくり抜いて、本当の眼のかわりに綿をつめて、上へ義眼をかぶせて
もらつて来ただよ」／「それならええけが。お前も相変らず思いきつたことをするのう。むごいのう」／
「ええよ。向こうで悪いことばっかりして来たで、僕はこれくらい当り前だよ」／と答えたが、急に胸が迫つ

てきて／「父ちゃん、僕は父ちゃんに悪いことばかりして、悪かったやあ」／と云うと同時に涙がこみあげて、父の膝にしがみついた。／「ええに、ええに。お前はええ子だっけによ」／父が慰めるように云って、彼の首のつけねのところから頭にかけて、ごわごわした厚い掌で撫でた。割れて角皮化したようなその左手の太い親指の先きには爪が生えていない。それは父が奮闘して家を起こした若い頃の勤労の名残りだ。父が死んだとき、汽車で数時間の勤先から駆けもどった章は、その丸い指をくり返しいじるばかりであった。

(中略) 兄は何時もやさしかった。自分自身は何でも我慢して、みんなを可愛がってくれた。そう思うと章の眼からまたしても涙が流れた。／「僕は兄さんにも悪いことばかりして、悪かったやあ」／と云って彼は泣いた。(中略) 「それ、また章の二時間泣きが始まったによ」／ハルが気を引きたてるように云った。／「お前も、はあ死んじゃったで、それでええじゃんか」／「死んでも消えない」／と彼は呟いた。しかし一方では「そうか、そうか」と思い、すこしは気が晴れるようでもあった。／「な、それでええにおしな」／とナツが云った。なるほど、これで本当にいいのかも知れない、と彼は思った。もう肉体がないのだから、自分は悪いことをしなくてもすむだろう。——それから世の中にたいする不平不満のようなものからも、そこから生じる責任感みたいなものからも、それに対して自分が一指を加えることもできないという焦慮と無力感からも、そういうすべてのものから、自分は否応なしに解放された。それも相手の方から解除してくれたのだ。／——ああ何てここは暖いだろう、と彼は溜息をつくように思った。これからは、もう父や兄や姉の云うことを何でもよく聞いて、素直に、永久にここで暮らせばいいのだ。

こうした場面の自己満足的な性格を救っているのが、感情の切実さと共に小説言語の肉感性とも言うべき特質である。描かれた内容の非現実性にもかかわらず、それはあたかも触知しうるかのような具体性を帯びて存在している。ここでの父の掌や指の感触は、その生々しさによってここに流れている感情に血を通わせている。ある

いは「ヒヨンドリ」（火踊り）の場面での「『わにゃ、わにゃ』というような、静かなざわめきをともなつた空気の振動が、章の皮膚に伝わってきた。それは踊り手のまわりをとり囲んでいる村の人間たちのかもし出すものらしかった。もう死人となつてしまつた章の眼に、彼等はうつらないのであつた」といつた箇所や、「麴の香に満ちた熱い甘酒が、章のガラン洞の内臓をどろどろと下つて行つた」といつた描写には、擬態語というには余りにも生々しく触知される肉感性が湛えられている。

またここで注意しておきたいのは、死者である章の感情がどれほど切実なものであれ、その語られ方においてある種の演技性を帯びざるをえない点であり、またそれを統御し紡ぎ出していく「語り」のあり方についてである。例えば末尾にあたる次の場面。

肩から脇に太い藁束をまいて、柴の束を手にした青年が、股を高くはねあげてそのまわりをまわり、あいまに滑稽な身振りで相手の腹にさわつた。／「厭だよう、わつちら」／とハルが云つた。／ああ、これだと彼は思った。これが俺の後悔と不幸のはじまりだつたのだ。こういう無邪気で単純なものが、いつたん俺の身体のなかに入りこむと、羞恥と罪に満ちた陰気で汚い塊に変化してしまつたのだ。濁つた池の水面と底の中間にブヨブヨと固まつて浮いている原油のように、いつも揺れて、そのくせ沈澱もせず浮きあがりもせず、一生のあいだ俺を刺戟しつづけ、苦しめつづけて来た。／こまかい雨が降りだしていた。章の立つている堂のまわり縁の外側に、黄色い小粒の花を、細枝いっぱいにつけた数本の連翹の木が、重そうに頭を傾けてならんでいた。花のひとつひとつが霧雨にまぶされたまま、裏側から射す祭提燈の淡い逆光にうつし出されて輝いて見えた。／もういい。もう済んでしまつた、と章は思った。父がふりかえつて／「章、甘酒を飲みに行かずよ」／と云つた。／「お前もはあくたぶれつら」／彼等は堂の下に降り、御手洗の前にならべて置かれた二個の大きな馬穴のなかから、奉納の甘酒をブリキの杓でくみだして、替る替る飲んだ。麴の香に

満ちた熱い甘酒が、章のガラン洞の内臓をどろどろと下って行つた。／「くたぶれつら」／と兄が云つた。
／「うん」／と章はうなずいた。／そして彼等はまた一団となつて、背中にヒヨンドリの太鼓の音を聞きながら、墓場にむかつて帰つて行つた。／「デンデコ、デコデコ。デンデコ、デコデコ」

ここでの一人称による独白形式で述べられる章の感懐、「祭提燈の淡い逆光にうつし出されて輝」く連翹の花、そして「一団となつて」「帰つていく」「彼等」の遠州方言による朴訥ではあるが親密な会話を含む描写は、まるでひとつの非現実的な舞台装置の上で演じられる劇の幕切れのような印象さえ与える。ここに読み取るべきものは、強く溢れ出る感懐と共に、叙述における視点の移動を支える作者の構成意識であろう。それは「語り」の様態として、(最も単純化して言うとしても)作者である自己と語られる自己Ⅱ「章」の二重性に、死者としての「章」と肉親たちという非現実性が付加されることによつて、「私小説」的な語りを離脱した多層性となつて表現されている。逆に言えば、そうした多層性を統御する「語り」のあり方へと導いたのがこの作品の非現実的な設定であつた。それは「私小説」に対する「メタ私小説」的なあり方を含む作品である「空気頭」へとつながるものであり、さらに「田紳有楽」での「私」の増殖的なあり方、荒唐無稽な話法構造へと発展する契機を含むものでもあつた。

『欣求浄土』全篇の最終章としての重要性と同時に、「空気頭」「田紳有楽」と続く方法的な探求の出発点として、「一家団欒」の持つ意味は大きいと言えるであろう。

(1) 本稿では、原則として作品名を示す場合は一重力ギ（「」）、書名を示す場合は二重力ギ（『』）を使用した。本章では混乱を避けるために、連作『欣求浄土』全篇を指す場合は二重力ギ、連作中の一短篇としての「欣求浄土」を指す場合は一重力ギを用いた。本章以外では、原則として作品としての「欣求浄土」全篇を指すものとして一重力ギによる表記とした。

(2) 大岡信「空気頭の幻想と現実」（『群像』一九六八年三月号）

(3) 中野孝次「グロテスク・リアリズム？——藤枝静男、大江健三郎の新作から——」（『東京新聞』一九七六年七月一五日々刊）

(4) 私小説的リアリズムの範疇を逸脱する例外的な作品として、「龍の昇天と河童の墜落」（『近代文学』一九五〇年八月号）と「空気頭（初稿）」（『近代文学』一九五二年三月号）があるが、前者は「田紳有楽」の原型である説話的な作品であり、後者は第一章で触れたとおり後に改稿されて同題で発表される。ともに初期の試行的な作品である。また例えば歴史上の事件に取材した「凶徒津田三蔵」（『群像』一九六一年二月号）や「愛国者たち」（『群像』一九七二年八月号）等の作品もあり、藤枝の全作品が私小説とは言えないが、基本的に私小説的リアリズムによる作品がその大半を占めると言ってもよいと思われる。

(5) 平野謙「私小説の限界にいどむ試み」（『週刊朝日』一九六七年一月一〇日号。署名は「比」）

(6) 江藤淳「文芸時評」（『朝日新聞』一九六六年一月二七日々刊）

(7) 川西政明「『悲劇』の原型」（講談社文芸文庫『欣求浄土・悲しいだけ』一九八八年、解説）

(8) 川村二郎「陰画の浄土——藤枝静男」（講談社文庫『空気頭・欣求浄土』一九七三年、解説に加筆）

『銀河と地獄——幻想文学論』講談社、一九七三年、に収録)

(9) 上田三四二「死と自然による救済」(『早稲田文学』一九七一年一月号)

(10) 注7に同じ。

(11) 注9に同じ。

(12) 蓮實重彦「藤枝静男論 分岐と彷徨」(『海』一九七四年五月号。『私小説』を読む』中央公論社、一九八五年、に収録)

(13) 安藤宏『自意識の昭和文学』(至文堂、一九九四年)

(14) 鈴木貞美『昭和文学のために——フィクションの領略』(思潮社、一九八九年)

(15) 平野謙『さまざまな青春』(講談社文芸文庫、一九九一年。『平野謙全集 第六卷』新潮社、一九七四年、を元版とする)

第二章 「田紳有楽」

一 始まり、および語りの諸相

「田紳有楽」は次のように語り始められる。

七月初めの蒸し暑い午後、昼寝を終えて外に出た。／台風の前触れで、時折りの晴れまはあつたが俄雨と突風の夕方になっていた。庭木の枝が飽和点まで水をふくんで頂を垂れ、重くたわめた身体を左右に緩く揺すっている。いつもは二階の窓の半分をふさいでいるユーカリの大木が今は視界全体をさえぎるほどに膨張している。庭に降りると小枝まじりの葉が一面に散り敷いていて、拾った掌で揉むと特有の芳香が鼻を刺した。黒い小粒の固い実が無数に落ちてあたりの泥にまみれている。

何かの予兆を孕むような微かな緊張感を含むものの、特に変哲もない自然描写である。しかし「昼寝を終えて外に出た」語り手の前に「白いシャツを着た小男」が現れる所から物語は奇妙な展開を見せ始める。

ユーカリの硬い葉はかたわらの二坪たらずの浅い池にも沢山散りこんでいた。二、三分眺めて再び二階にあがると、いつのまにか書齋のまんなかにも白いシャツを着た小男が汗を拭きながらキチンと坐って待っていた。／「僕は昔で云えば与力の手下の岡つ引きの、もひとつ末端の下つ引きと称する階級に属するスパイで萍見と申すものです。これから僕の処世術を、僕の副業とする骨董品の買い出しになぞらえて教えますから、

どうか参考にして下さい」と云つたので感謝した。／「僕みたいな職業のものは第一番に話し上手で押しが強く、掛け引きに長じていなくては成功いたしません。第二番に買い出しの時期は相手方に小遣金の不足している季節に集中し、他のときは『流し』の心得でゆるゆると広範囲をまわり歩かねばなりません。わかりましたか」／と念を押ししたので「わかりました」と答えると機嫌よくうなずいて「第三番」とつづけた。／「雨の日や風の日は相手方が身を動かすことを大儀に感ずるものですから、多くを望まず万事遠慮がちにふるまわねばなりません。また反対に天候がよくても日曜祭日または村祭りなどのある日は、相手が落ちつかぬからできる話もできずに終わることが多いと御承知ください。今日はこれで失礼します」／彼が立ちあがったので送つて玄関を出て池のところまでくると「では」と云つてポチャンと水に飛びこんで潜つて消えてしまった。

この後「十日ほどした日曜日」に近くの山へ登り村松梢風の墓所を訪ねると再び「滓見」（実は抹茶茶碗「柿の蒂」）が現れて前の続きをし、「身を翻して梢風の墓の下に潜つてい」く。さらに「十月はじめ外出から戻つて書齋に入ると、また滓見が坐つていて」前回の続きを話し、「池に飛びこんで消えてしま」う。ここまですべての序章的な部分（原稿用紙で約十枚）であり、初出時に「田紳有楽」の題名で発表された箇所である。（『群像』一九七四年一月号。この後、同年七月号に「田紳有楽前書き」、翌七五年二月号に「田紳有楽前書き（二）」、七六年二月号に「田紳有楽（終節）」として完結。加筆の上、七六年五月に単行本『田紳有楽』として講談社より刊行された）

この部分で語り手は私小説的な枠組を十分に意識しながら読者をこの奇妙な物語世界へと導き入れる。庭のユカリの木や池は藤枝の一連の私小説的な作品で馴染深いものである。例えば「接吻」（『文芸』一九七〇年十一月号）では、「私の住まいの前庭に、コンクリ製三畳敷きほどの泉水がある。そこでは毎年春から夏にかけて金

魚が盛に接吻する。もちろん産卵本能のためであるから、雄が自分の口と頬つぺたを雌の胸と下つ腹に磨りつけて追いまわすのであるが、これも毎日見ているといやに人間臭くなつてきて、接吻以外のものと考えることは自然不可能になつてくる。「引き移つてきたころ庭の隅に実生で芽を出した桜が今は四米余りに伸び、同じとき家といつしよに持つてきた小さな屋根門のうえに枝をさしかけて年々白い花を咲かせている。苗木で買ったユーカリは七米余の大木となつて、密生した硬い葉が冬も一団となつて東側の陽をさえぎっている」等と触れられる。あるいは「十日ほどした日曜日に周智郡森町旧飯田村地内の高平山に登つた。道端に『村松梢風生家跡』とペンキで記した杭棒があり、太田川との間はせまい茶畑になつている」といつた記述における実在の地名の出し方には、いかにも私小説的な装いが凝らされている。にも関わらず萍見の存在によつて物語の空間は微妙にねじ曲げられている。しかし萍見の出現と消滅はあたかも日常茶飯の出来事であるかの如くさりげなく記される。萍見の登場場面では語り手の動揺や不審を示すような内面描写はなされず、ただ事実のみが淡々と述べられるだけである。

この部分の奇妙な印象は、叙述内容の唐突さと非現実性、そしてそれを語る叙述の平静さによるものが大きい。が、もう一つ、叙述のあり方において語りの主体を示す人称語である「私」が不自然なほど使用されない点を指摘しておきたい。「私」という人称語は前半まつたく使用されず、後半になつて二回使用されるだけである。一箇所は「高平山遍照寺」の場面における「私は別に拝んで治つたわけではないが、今日は数日まえからの腰痛が軽くなつて出かけてきたのだから、ハイライト一本に火をつけて堂前の石のうえに置いた」との一文。そして萍見が消えた池の蛙に関する、この部分最後の一文「長さ三センチちかく、短かい後肢のあいだからニューと別物のようにそれが伸びているのを見ると、私は不意に道鏡の少年時代を連想したのであつた」。この二箇所だけである。初稿の「私の子供の時分、冬寒くなると女の児が腕のつけ根の八ツ口に両手首を入れて暖めた、ちようどそういう恰好に肢先きが可愛く内側に曲がつていた」という文は、定稿では「冬寒くなると女の児は両方の脇の

下に両手首を丸く曲げ入れて暖める、ちょうどそういう恰好におたまの肢先きが可愛く内側に曲がっていた」と改訂され、「私」という人称語は削除されている。また本稿冒頭の引用箇所二例目の第五行、「と云ったので感謝した」等に見られる平滑さを欠いた語法は、例えば同じ一人称叙述の作品である「空気頭」の冒頭と比較すれば、その作為的な不自然さを指摘することができよう。この人称語の操作自体が叙述内容を深く規定する訳ではないが、人称の定位がなされるまでの不安定な印象が、作品全体の導入部としての雰囲気を決定している点に注目しておきたい。個々の描写は簡潔かつ明瞭でありながら、全体としては夢の記述を読むような浮遊感を伴った非現実性を湛えた世界が出現している。そしてこの非現実性は次節以降で法外な逸脱を始めることとなる。

藤枝の「空気頭」および「欣求浄土」を通じての試みとして、叙述の位相空間における「私」の相対化、言い換えれば私小説的な話法構造の中でいかに「私」の多層性を実現しうるか、という課題の探求があったが、それは「田紳有楽」において更に突出した形で推し進められている。その一端としてこの記述を捉えることができると思われる。また、無造作に書き始められたように見えるこの冒頭部分が、実際は周到な配慮によって構成されていることは、初出から定稿にかけての改稿によって確認できる。例えば初出の冒頭部は「七月初めの午後、台風の前触れで、時折りの晴れまはあつたが俄雨と突風の夕方になつた」となっており、定稿での「昼寝を終えて外に出た」語り手の肉体的な影は見えない。また人称語「私」の削除については前述のとおりである。

このような形で作品冒頭部において人称の定位がなされるとすぐに物語は一旦打ち切られ、今度は次の「私」が語り始める。

私は池の底に住む一個の志野筒形グイ呑みである。高さ約五センチ、美濃の千山という陶工の作で、三年半ばかりまえに私の主人が仕事で多治見へ行つたとき裸のままもらつてポケットに入れてきた品である。わりによくできているというので、暫くのあいだひねくりまわされたり出がらしの茶に漬けられたりしたあげ

く、玄関前の池に放りこまれてそのまま住みついている身の上である。

この「グイ呑み」に始まり、「抹茶茶碗」や「井鉢」が次々と「私」を名乗って喋り始めるわけであるが、この点について四方田大彦は次のように指摘している（注1）。

『田紳有楽』において興味深いのは、その荒唐無稽な設定は当然のことながら、テキストが進行してゆくにつれて話者が次々と交替し、ひとつたび言述された事柄が次の文脈ではいとも簡単に覆され、結局のところ一切が虚言の相のもとに排されると同時に肯定されるという奇怪なシステムのあり方である。

作品全体として見れば、池の主であるモグリ骨董商の磯碌徳山（実は弥勒菩薩の化身）を一応は中心的な語り手とみなすことができるが、決して唯一の「視点人物」として設定されている訳ではない。というよりも「視点人物」といった概念もまた相対化されるような形で物語は叙述されていくと言つてよい。そしてこの叙述形式によつて奇怪で多元的な世界が形成されていくという点において、四方田の言う「奇怪なシステム」は、叙述の形態だけでなく作品構造全体に及ぶ指摘であると理解することができる。

こうした叙述の様態と語られていく内容は、語りの相互関係やプロットの展開に伴つて錯綜しあい連動しながら作品を織りあげている。結論的に言うならば、叙述の面では語る「私」の複数性あるいは声の重層性という話法設定によつて、単一の「私」による単線的な語りの方角性を脱した、多層的・複線的で自在な語り口を獲得している。また内容的には、骨董の世界に題材を採り、物語構造の内に仏教的な説話性を組み込むことによつて、混沌とした虚構性のうちに自我を解放し流露させることに成功していると言えるであろう。以下こうした点について叙述に即して更に考察を進めたい。

二 骨董と菩薩の世界

1

冒頭に現れた「滓見」が実は池に沈められた抹茶茶碗「柿の蒂」であったのを始めとして、次々と語り出す「私」が「グイ呑み」や「井鉢」であるという設定は、本作の遠い原型である「龍の昇天と河童の墜落」（『近代文学』一九五〇年八月号）が、「龍」「河童」といった想像上の動物による説話的作品として例外的に存在するのを除けば、他に類例を見ない特異なものである。本作に先行する形で前衛的な作品世界を築いた「空気頭」「欣求浄土」において試みられた実験性は、私小説的な「私」と密接に結びついたものであり、いわば現実の「私」から地続きの地点で作品世界が構築されていたと言つてよい。ところが「田紳有楽」では人物設定の段階において既に骨董としての器物、あるいは冒頭の「私」||「億山」||「弥勒」から「妙見」や「地藏」といった菩薩群まで、その悉くが現実性あるいは日常性を大きく逸脱した存在である。菩薩群については後述するとして、ここでは骨董を物語設定の基軸に据えた点について考えてみたい。

単行本『田紳有楽』の「あとがき」に於て藤枝は次のように述べている。

小説の形から云うと、やはり同じ時分（「五年まえ『欣求浄土』を出した前後」・引用者注）から気になっていた朝鮮李朝民画の文房具図も頭にあつた。あるとき東京の識り合いの骨董屋に掛けてあつた二枚の絵を見て変な、惹きつけられるような気分になつて買って帰つた。もともとは四枚折りか六枚折りかの屏風の形

で一般家庭の調度品であつたものをバラして一枚ずつの軸に仕立てたものだとのことであつたが、上から下まで隙間なしに、書冊、筆筒、文机、巻軸、立華、用途不明の小壺、鉢盛りの奇妙に曲つた茄子、石榴、頭をそいで黒豆みたいな種を出した黒い西瓜などという品が重なりあつて描かれていた。ひとつひとつの物体は細部までキチンとした輪郭をもつて直写されていた。卷子冊子の被覆の唐草模様までさながらに描かれているのだが、しかし不思議なことにそのどれもが極端な逆遠近法で写されているから、床に掛けて眺める度に一種の不快感を誘われた。机の表面は向こうに遠のくほど開いているが脚だけはほぼ正常の遠近法に従つて着いていると云つたチグハグも混ざつていたので一層頭が不安定になつた。おまけにそういう物品が上から下へびつしりと重なつて互いの底部と頭部とは、画面ではくつついてはいるにかかわらず上のものが下のものに乗つてゐるとは到底解されないのである。さりとして個々の浮上感もないし、シユールの持つ理屈に合つた意識的感覚もない。何が原因でこういう絵が生まれて数百年も伝承されてきたのか私には今だにわからない。妙な、芸術的抵抗感の強い、氣になる絵である。それが頭にあつた。

『空氣頭』の「あとがき」において「新聞紙でも写真でも手当たり次第に貼りつけて画面を構成するやり方」(カラージュ・引用者注)について触れていたのと同様、ここでも自作の執筆経緯に関連して絵画への言及がなされている。発想の動機としての興味はさておき、ここで「朝鮮李朝民画」における「一種の不快感」「妙な、芸術的抵抗感」といった違和感を伴つて迫る感覚がこの作品の発想の根幹に関わつてゐる点に注目しておきたい。快感ではなく不快感、滑らかな受容性ではなく抵抗感への指向は、藤枝の有する逆説的な倫理感・審美感の具体的な表現として多くの作品に見られる特質であるが、本作でもそれは過剰なまでに発揮されている。

また菅野昭正は「骨董とはかぎらず、〃もの〃を深く見つめれば見つめるほど、われわれの視線の前には、見つめられる〃もの〃を突きぬけて、幻視、幻覚の雲がわきたちはじめるといふ経験は、だれしも多少とも所有し

ているにちがいない。『田紳有楽』が着想されたそもその発端も、その種の経験の一例に数えられるべきものであつて、骨董を見つめる作者の視線のはてに、グイ呑みの恋、空飛ぶ茶碗等々の幻視、幻想が舞いあがることになつたのではないか、と私は推測する」（注2）と述べている。おそらく身近な骨董への親炙がその発端となつてゐることは容易に推察できるし、また菅野の指摘にあるとおり骨董という器物自体の孕む幻想性、即ち眞贋や来歴にまつわる物語性が、あたかも生命を帯びたかのような幻想性を紡ぎ出すことも又納得しうる。しかしここでは発想の経緯についての推測から離れ、作品そのものに実現されている骨董の意味・機能から次の点を指摘しておきたい。

即ち「田紳有楽」においては、それ以前の「空気頭」「欣求浄土」を含む多くの作品に見られるような自己嫌悪や悔恨・自己呵責、あるいは親族への愛憎や慚愧の念をいやおうなく引き起こす等身大の自我から離れ、擬人化された骨董品という構図を手に入れることによつて、それ以前の作品には実現しえなかつた自我の流露感と語り口の自在さが獲得されている。例えば次に見られる「志野筒形グイ呑み（私）」と「金魚C子（彼女）」の性は、藤枝の作品には珍しく歓喜と幸福感に満ちたものとして描き出されている。「性」が倫理の影を帯びずに表出された稀な例ではないだろうか。

彼女は一ミリも動こうとせぬ私の不甲斐なさに焦れて、頭の角で私を突ついて揺さぶったり転がしたりした。そして何度も何度もあの滑らかな腹部としなやかな尾で私の胴を締めつけ締めつけているうちに、突然それが性の衝動に變つて、驚ろいたことには数回も続けざまに噴卵して絶頂にたつたのであつた。そして挙句の果てに煙のように噴卵しながらとうとう私のガランドオの胴腹のなかに全身を没入させ、私の内壁にぬらつく卵塊を擦りつけて竜巻き様の回転運動をくりかえして狂いまわつたのである。そして私はそれに伴つてひっきりなしに振動し転倒し、隣りに眠つてゐる備前や丹波に頭をうちつけた。そうして最後には体

表から何物かが放射されあたりに散つて行くのを感じながら、かつて経験したことのない快感に酔いしれて意識のうすれを自覚したのであった。／現在C子と私との愛の生活はすこしのゆるみもなく続いている。私はある晴れた日の午後彼女に連れられてつくばいの根元まで散歩を試みたことさえある。私にとってはむしろ新婚旅行と云つたほうがいいかも知れぬほどの遠出であつたが、このあいだじゅう彼女は才槌状の硬い額をつかつてまるで乳母車を押すように私の胸を押し進めたり、尻尾で優しく私を打つて転がしたり、やわらかな腹に私を乗せては持ちあげて、放り出すようなふうにな水中を泳がせつつ前進させてくれたりしたのであつた。／やがて私たちは睡蓮鉢と頭上はるかの水面にひろがる睡蓮の葉陰に覆われた暗所に入り、彼女の鼻におされて泥深い池底を過ぎ、半透明の光に揺らぐ水底を転がって、とうとう目的地のつくばいの脚下に行きついた。ただ遠望し憧れるにすぎなかつた存在を目前に見る歓喜は云うべき言葉もなかつたのである。私はC子と身を寄せあつてその硬くざらついた鉄錆色の岩面に触れ、額の上方に眩しく輝きながら細かく震えている水の膜を眺めた。岩壁に沿つて絶えまなく落ちては池にとけこんでくる酸素に満ちた冷水が、旅に痛んだ皮膚の擦り傷を癒すように思われた。

ここには卓抜な描写力によつて表現された至福に満ちた情感の流露と共に、読者の微笑とも苦笑ともつかぬ笑いを誘うような諧謔をも感じ取れるが、それもまた「グイ呑み」と「金魚」との恋愛という奇抜な設定による所が大きいと言えるであろう。しかしC子の噴卵と「私」に見えたものも、のちに「億山」によつて「ただの田螺のお産にすぎない」とされてしまう。こうした言述の相互否定的なあり方も又本作品の一特色であるが、これについては後述する。あるいは又次のような箇所。（「A号」∥抹茶茶碗「柿の蒂」と、「私」∥億山のドライブ中の会話）

A号が「この先の榛原町に『御座の松』と云って、むかし天女が頂上に坐っていたという立派な枝振りの根上がり松がありますかね。これも松毛虫に食われてもう駄目だと新聞に出てました。それで今日はこっちに寄つてみたわけなんだが—— やっぱりねえ」／と、感慨をこめて私の気を引くように、そしてまた可愛いホステスにはさも気をもたせるように呟いた。／「亡びて土に帰るものがあれば、またかならず新生を獲得して世界に遍満するものがある。いれかわりたちかわり流動してやまぬこの世の相との出会いによって人間は勇気を奮いたたせたり無常の悟りを体得したりするのだねエ」／何云つてるんだ。古かろうと新しかろうと、木は人間などかまつてやしない。山の奥にひとりで勝手に生えて、時が来ればひとりで勝手に死ぬだけだ。人間とは無関係だ。第一そういう手前が焼きものじゃあないか。

ここでのA号のもっともらしい科白と、それをひそかに嘲笑する私との構図は「そういう手前が焼きものじゃあないか」との記述によって一挙に戯画化の度を深めている。またここでの語りは物語のナレーションと内的独白とを併存させることによって語りに多層性を付加しているが、こうした語りが各々の一人称で併置されることによつて物語は進められる。そして「ここに集められた複数の声たちは、互いに唯我独尊を主張し、他者に対して意地の悪い嫌悪を抱きつつ存在している」（注3）ために、語りの相互否定性が輻輳しつつ物語は進められていくことになる。

ともあれこのような形で骨董の世界によつてこの作品が構築されていることは、虚構性の中に自我を解き放つことによつて、私小説的な設定では描きえなかつた自在で開放的な表現を獲得しえたことに大きく関わっている。しかしそれは同時に重苦しいリアリティを保証する現実との生々しい交渉を断ち切り、虚構による自己完結的な世界に自足することの危険性を孕んでもいる。おそらくその点にも藤枝は方法的な対応を試みている。それは一つには複数の「一人称」による語りによつて発語の肉体性と直接性を保持していること、そして複数の声の相互

否定性によつて物語の展開のダイナミズムを獲得していること、さらに叙述においてグロテスクなまでの卑俗さに徹することによつて内容の生々しさを絶えず喚起し続けていること、などが指摘できよう。これらの方法すべてが自覚的に選択されたものでは無いにせよ、骨董を作品構造の中核に据えた所から導かれたものであることは言えるのではなからうか。

2

磯田光一は本作の書評「『偽物』珍重の志」(『海』一九七六年八月号)において次のように述べている。

骨董屋とは何か。それは真贋のけじめがとかく曖昧で、他人の欲望につけこむことが商売を成立させる唯一の根拠たりかねない職業である。この億山の商業的リアリズムの領域は、池の中の棲息者の世界と対立しているように一応はみえる。しかし前述した「偽物」という基軸で両者の世界を通覧するならば、想像界を飛翔する諸々の神秘のカラクリに比べて、この現実界も有限者たる人間の変身によつて動いていないわけではないのである。この両者の世界は、作品の前半部では明白に分離されていないながらも、現実界と想像界とは次第に有機的連関をもつようになり、結末の両者合体の祝宴のごときものに収束する。億山と他人との会話の生むユーモアは、億山と弥勒という設定をもフィクショナルなものにみせる方向に働いている。「偽」なるものを有限者の不可避の宿命とすれば、弥勒もまた「偽」であつてどうして悪からうか。「偽」の珍重と許容とが、逆説的に「真」を開示するという地点で、このユニークな作品は書かれていると思われる。

個々の指摘は納得できるが、「『偽』の珍重と許容とが、逆説的に『真』を開示するという地点で、このユニ-

クな作品は書かれている」と結論づけるには、本作品は恐らくもう少し複雑な構造を備えていると見るべきであろう。即ち骨董の世界の導入によつてもたらされた「真價」あるいは「真偽」の二元論は、その論理に則つて「逆説的に『真』を開示する」ことではなく、真偽の二元論をも解体・相対化しようとする痛烈な二ヒリズムを根底に持つことによつて、二元論に基く単方向的な論理展開ではもたらしえない、作品構造のダイナミズムを實現している。

この二ヒリズムは仏教的な説話性の構図、即ち菩薩の世界の導入によつてもたらされている。全てを見透すかのような視点に立つて、池に沈む骨董たちの形作る卑俗で浅薄な世界を嘲笑する菩薩達も、実は彼等と相似形の猥雑で虚無に浸された世界に踟躕する存在にすぎない。釈迦入滅後五十六億七千万年後の衆生教化を前提とする弥勒自身が、「何れは出て行つて説教しなければならぬ定めであるが、それも奇麗に雲霧消散だと私は思った」と述懐する。しかしそれは同時に、物語の構図の中に仏教的な説話性や救済理念を相対化しつつ食欲に取り込むことによつて、二ヒリズムに浸された騒々しく滑稽な世界を作り出す結果となつている。作者はここで真偽の弁証法的な追求よりも、語ることの演技性の中で饒舌に韜晦することを楽しんでるかのようである。

例えば「地底の最古参者、丹波焼き、空飛ぶ円盤、直径約二十センチの井鉢で、本名は滓見白（＝私）」は、「柿の蒂（＝彼）」に関して次のような述懐をする。

彼が滓見を詐称し、暮の皮剥きを囮りにとうとう大蛇殺しの元乞食阿闍梨の黙次をたぶらかして人間変身術をわがものとし、時には水脈を潜り時にはジーパン姿のあんちゃんに身をやつしてその辺のバーなんかに出没しているというところくらい私にとつては先刻承知のことで兎や角いうほどのことではないし、まず功名手柄であつたと褒めてもいい。しかし囮にのつた彼が茶碗と人間、無生有生のあいだをちよくちよく往復してみたり、グイ呑みC子の壮挙に感激してみたりした挙句に、一段進んでこの偽阿闍梨黙次の旧悪に做つて

これを撲殺して偽倍增の阿闍梨となりすまし、黙次にとつてかわつて不滅の永生をわがものにしようたくらんでいるらしいことは、どうにも許す気にはなれないのである。ましてやこの家の主人に智慧をかして御恩の万分の一でも返すつもりなどと尤もらしいことをほざくに至つては、むしろちゃんちゃら可笑しいと云わねばならない。何故なら、彼の内心の奥の奥にひそむ野心を私はうすうす感じているからであつて、本当を云えば彼は五十六億七千万年後の弥勒の出現なんてことをこれっぽつちも信じてやしないのだ。第一あいつが黙次のところに持つて行く蔓の皮剥きだつて、実は半分は地鼠の皮剥きなのである。あいつは不滅の大蛇に身を変え、お釈迦さんをだまくらかして五十六億七千万年が来ないうちに自分の手で宇宙輪廻の輪を廻わそうとたくらんでいる大泥棒なのである——私がちゃんちゃら可笑しいと云うのはこのことだ。永生だろうと不滅だろうと、一個所に止まつてどうなるものか。笑止というも愚だ。／つまりこういう目先きの慾ばっかり追いかけている地潜り専門屋の視界は知れているということである。私みたいに生まれて育つ時分から千古の秘境を往来し、天空を自由に駆けめぐる術まで獲得した苦勞者から見れば、柿の蒂は柿の蒂、どう成りあがつたつて所詮はただの茶碗でしかないという次第。もちろん私だつて生まれは同様土だから、彼に対して些の同情もないというわけではない。彼は最近しきりに二階の主人の部屋に出入りし、私の姓を詐称して渡世の真髓とやらを吹きこんでいるらしい。条々をもれ聞けば聞くほど深味もあり学問的でもあつて、あれほどの濃い中身を持った人世哲理は、まず滅多に聞けるものでもないであらう。しかし喋舌るあいつの心掛けがこんな有様では、肝心の真理もへつたくれもあつたものではない。とこうというのが私の意見なのである。

ところが億山、自ら名乗るところでは「私は永生の運命を担つてこの世に出生し、釈迦の遺命によつて兜率天に住し、五十六億七千万年後に末法の日本国に下向して竜華樹のもとで成道したのち、如来となつて衆生に説法

すべき役目を負った慈氏弥勒菩薩の化身であるが、今日只今のところモグリ骨董屋に身をやつして街裏の二階屋に日を送っている通称磯碌億山という者」によれば、「丹波」も「柿の蒂」も所詮は同類であり、共にその浅ましい了見を見透かされている。

美濃生まれのグイ呑み、朝鮮生まれの柿の蒂、丹波生まれの井鉢、もともとこの連中の呼び名は泥水の底から拾いあげて変化の有無を検査する目安に名づけてあるまでのことで、彼等が邪推したり己惚れたりしているような立派な贗物に仕立てる気なんか私には毛頭ありはせぬ。人体実験も可笑しいが、とにかく私の目的を果たすためのささやかな実験台になつてもらつていただけだ。用がすめばビニール袋かなんかに放りこんで手近い道端の危険物収積場に捨てるつもりである。／柿の蒂と丹波井鉢の身元はもちろんのこと、彼等が滓見を名乗つて芸もないやつかみ半分の喧嘩をやっていることなどはなから見透している。阿闍梨ヶ池にとぐるを巻いている大蛇がサイケンラマで、こつちの池にもぐつてるのが滓見A号・B号というわけ。つまりどっちを向いても元はひとつというわけ。おまけに私は、人間変身術に驕つたA号のやつが、四本の手脚をはやすととたんに貝谷歌舞麗という嫌らしい二つ名を自称し、バーなんかに入入りして女をだまくらかしていることだつてちゃんと承知している。だからお返しに私も骨董好きを看板にかけてA号の人生哲学的掘出し法の講釈を大人しく聞きながら、来たるべき大説法の参考としていう次第なのである。

ここではあたかも億山が全てを見透す超越的な視点に立つて彼等の「芸もないやつかみ半分の喧嘩」を見据えているかのように見える。しかし真相は億山（＝弥勒）もまた相対化の渦の中で翻弄される一登場人物であるにすぎない。

「いかにも全体を統轄するかのように見える弥勒ですら、人格的な一貫性をもたず、さまざまな虚相の間を往還

するばかりであり、すべての矛盾は結末の大宴会にもち越されて、笛と太鼓と歓声のうちに解消してしまふ」
(注4)のである。そして結末近く、菩薩としての正体を明かした億山や妙見の前で、柿の蒂と丹波は下世話な口論を始める。

柿の蒂が畳にすりつけていた頭を挙げ、氣をとり直したようにジロリと丹波の方を見た。／「へい、申すも恐れでございませう。しかしこれを申さねば宇宙の大真理発見を阻む大罪を犯す道理ゆえ、身分をはばからず旦那様に訴えまするのは他ならぬ彼のグイ呑みのこと。一週間まえの夜グイ呑みが私を呼んで、今日は旦那の手で奇麗に洗っていただいたので氣穴が開き少しはものもいえるになつたからとて私に申すには、お前さまには長らくお世話になつたが、どうやら自分は近々身売りになるらしい、どうにも〇子への未練が断ち切れませんと、泣いての訴えです。これがそこに居る丹波のお呼び出しにあずかつた晩からいくらかもたたぬ後のこと——」／丹波の尻が机のうえを柿の蒂に向かつていざり寄つたと思つたと／「何をほざくか、この助平野郎」／と呶鳴り声を挙げた。／「手前の嬢のあそこを爛らかすほどやってもまだ足らず、金魚とグイ呑みがくつついて合の子をこしらえたのは宇宙真理上の大事件などと旦那さまに触れ歩くさえあるに、またもや二人をそそのかして後悔もせぬとは、身のほど知らずの大馬鹿者め」／「スパイの家来だけあつて云うことなすことがみんな下司だな」／と柿の蒂も負けずにやり返し／「手前こそおれさまがここにいらつしやる弥勒様の有難い御説法を聞きたいばかりに阿闍梨ヶ池へせつせと通つて忠義をつくす真心も察せず、師匠殺しのだいそれた荒唐治をやらかしたことは先刻見通しだぞ。妙見様弥勒様、いかに素性が卑しいとは申せお聞きのとりの極悪人、きつと懲しめて下さりませ」／「へん、何をぬかす阿呆。手前こそあのインチキ大蛇に胡麻を摺つてだまからかす算段ばかりしていやがった癖に」／「あハア、あハア、あハア、あハア。やめろ、やめろ」／と妙見が大声でさえぎつた。

こうした会話の芝居じみた大仰さも、茶碗や井などの無機物や菩薩といった架空の存在としての設定によってもたらされたものであり、それは物語の表面に「笑い」のアクセントを打ちながら話の変転を促す機構として作用している。さらに付言するならば、こうした語り口の中に、私小説的な作品には表出しえなかつた闊達さと諧謔をいささか過剰なまでに解放して楽しんでいる作者の表情が読み取れるような気がする。

そしてこの会話は更に次のような箇所へと進むことで、言述の相互否定性の中にあつて超然としてゐるかに思えた妙見も又相対化の渦に巻き込まれることになる。

「やい丹波、てめえは今朝の新聞を見なかつたか。ここにはこれこの通り、今日から五十億年の後には太陽がどんどん膨れあがつて地球も月もなかへくるめこまれたうえに、百五十億年の後には一切合財宇宙の彼方のブラックホールと云う暗黒の洞穴に吸いこまれて消え失せてしまうと記してあるぞ。してみれば、誰がこしらえたかわからぬお経に迷つて悪業を重ねた末に、たとえてめえ一人が五十六億年生きのびようと、弥勒様の説法はおろか、とうの昔に身体は熔ろけている道理だ。さすればてめえの所業は空の空。これ、日頃の高慢はどうした。返事をしねえか」／「なにを猪口才な。たかが紙切れ一枚にふりまわされて見苦しい」／と丹波はやつと呟いたが縁の震えはとまらず、私も虚をつかれて妙見の顔をうかがうばかりである。

「善哉、善哉、ええことを聞かせてもらったがい。さすがは釈尊、眼のつけどころがちがうわい」と妙見がうなつた。彼の双眼は光っていた。／「わしも内々ではそんなことじやろうと思うとつた。真黒々の暗闇がどこやらにあるちゆうことは子供の時分からよお聞かされとつたが、くわしく科学的にきけば成程成程。弥勒も計算をやり直して、間に合うように勘考せねばならぬぞよ」私の顔を射込むように見た。「鏡へ写せばお前の右手は左手になる、耳も左右逆になるぞ。それもお前だぞ。時を写せば過去現在には逆に流れるぞ。ブ

ラックホールから吐き出された無がお前だぞ。ここに居るぞ。如是我聞、如是我聞」／妙見が骨笛をつかみ、鰐口に含んで「ププー」と鳴らしたので私は撥をとって「デデン、デン、デン」と太鼓を打った。これで儀式は終わった。悲しみとも嬉しさともつかぬ思いが私を捉えた。私は彼のコップにビールをついだ。／「弥勒さんよ。人間、虫ケラ、魚、けだもの、草木、土に水に空気、みんな流れるだけで互いに何の関係もないぞよ。斯くの如きすべての流れを識るのがお前さまの勤めじゃがや。十萬億土とは黒い洞穴までの道のり、真黒々の暗闇が即ち浄土。これがお前さまへのわしの引導じゃア」と云って下腹のあたりをぼりぼりと搔いた。／「なんだか昨日あたりからいつそうあちこちがムズつくがや。虫にでも喰われたかいのう」／としきりに身もだえをするので／「何か薬でも捜してまいりましょうが、まずその前にちよつと背中をお見せ下さい」／と衲衣を脱がせて驚ろいた。首から顔のあたりには芥子粒くらいの小さな吹出物が疣状に簇生しているだけであったが、腕、股、背中、腹の皮膚は、まるで森陰に寄せかけられたホタ木に群がる養殖椎茸さながら、無数の褐色の小突起にびっしりと覆われているのであった。この表面に浅い亀裂の入った軟い半円有茎の小肉茎が、指先で触れるとざらざらと生きもののように動いた。突起物の茎の間は蚤虱の巣であった。私は自分の搔痒症に較べて余りのひどさに驚いた。

ここでは釈迦入滅後五十六億七千万年後の弥勒降臨とその説法も、ブラックホールによる宇宙の消滅の前に否定されることによつて、弥勒の存在意義も又否定される。それは弥勒である「私」にとつて「手元の棚にやらんだ品も乏しくなつてきたから、そろそろ彼の連中を金に換えようかと私は思った。グイ呑みも柿の蒂も丹波も、私には何の関係もない」あるいは「用がすめばビニール袋なんかに放りこんで手近い道端の危険物収積場に捨てるつもりである」とまで軽視していた「柿の蒂」によつてなされる。この中の「誰がこしらえたかわからぬお経に迷つて悪業を重ねた末に、たとえてめえ一人が五十六億年生きのびようと、弥勒様の説法はおろか、とうの

昔に身体は溶ろけている道理だ。さすれば手前の所業は空の空」との科白は、仏教的な哲理や救済理念への痛烈な皮肉となつている。ここでは妙見も気圧されて何やら苦しい説明をするのみである。そして「人間、虫ケラ、魚、けだもの、草木、土に水に空気、みんな流れるだけで互いに何の関係もないぞよ。斯くの如きすべての流れを識るのがお前さまの勤めじゃがや。十万億土とは黒い洞穴までの道のり、真黒々の暗闇が即ち浄土」との引導は、虚無感に浸された仏教的な理念として重い意味を匂わせてはいるものの、これも既に「柿の蒂」による語りの中で唱和される経文である。「万物流転生滅同根、山川草木悉皆成仏」の一変奏でしかない。しかもこの唱和される場面では、グイ呑み、金魚C子、私（柿の蒂）が、「グイ呑みとC子との間に生まれた仔たち」に感激して唱和するわけであるが、これも又前述のとおり「ただの田螺のお産にすぎない」。そして妙見もまた肉体的には「私」より更に重症の搔痒症に冒されたグロテスクな老人として存在しているにすぎない。即ち妙見や弥勒といった菩薩たちも又相対化の渦に吞まれ翻弄される存在であり、その点では骨董たちと何ら変わりはない。ただここで注意すべきは、宗教的な聖性の剥奪による価値の相対化が表面に出ているが、それ以前に前述したように、菩薩の登場による仏教的な物語性の構図がストーリーを動かしていく動機としての重要な役割を担っている点を確認しておく必要があるだろう。それは骨董のもたらした真贋の二元論を相対化する二ヒリズムを底に持ちながら、同時に奔放自在な物語の展開と底の抜けたような諧謔をこの作品に与えている。

三 結末

「田紳有楽」は結末に至って主な登場人物がすべて集い、騒々しくも滑稽な饗宴のうちに閉じられるが、この結末そのものが大団円の戯画化であるかのような趣きに溢れている。

妙見が／「善哉、善哉、それでは早速御詠歌といこうかやア」／と骨笛を二本とつて口の両端にくわえた。
／「ププー、プププー」／私が両手に撥をふるつて／「デンデンデン、ドドン」／大黒も背中から鏡鉞を
下ろして／「ジャラン、ジャラン、ポラーン、ジャラジャラ」／「鐘はどうした、鐘は」／「へえ、手前が」
／と柿の蒂まで鉞を振つて力一杯／「ガーン」／と打ったから私は下腹に力をこめて／「ペイーツ」／と一
声やつた。／「愉快、愉快。大黒おまえも手を生やせ」／と両名は雑囊から鉞を引っぱり出し、二本ずつ腕
を足して四本の撥をつかんで／「カンカンカン」／と連打する。私はまたもや声を励まして大声一発／「オ
ム マ ニバトメ ホム」／并鉢も浮かれて空中に浮上し、ブーンブーンと回転しながら部屋を飛びまわり
はじめた。かくて一同の演奏ははじめゆるやかに、だんだん調子を速め高めて、ヒマラヤの山中に戻り、万
物流転 生々滅々 不生不滅 不増不減 と今や破裂せんばかりの佳境に入りこんで果しもなく続いて行く
のであった。／「オム マ ニバトメ ホム」／「ペイーツ、ペイーツ」／ププー プププー デンデン
カーン／「パーダム パーダム」／ジャラン ジャラン ジャラジャラ／ガーン ポラーン／「ペイーツ、
ペイーツ」／「田紳有樂 田紳有樂」

「かくて一同の演奏ははじめゆるやかに、だんだん調子を速め高めて、ヒマラヤの山中に戻り、万物流転 生
々滅々不生不滅 不増不減 と今や破裂せんばかりの佳境に入りこんで果てしもなく続いて行くのであった」の
一文において、一人称の語り手である「私」（弥勒）は位相をずらして後景にしりぞぎ（あるいは一点景人物と
なつて画中に収まり）、講釈師を思わせる大仰でアナクロニスティックな趣きをもつた超越的な語りによつて物
語は終結を迎える。「オム マ ニバトメ ホム」即ち「南無阿弥陀仏」の経文は、片仮名で記されることによつ
て救済への希求や安息への祈念といった宗教的な意味から解き放たれ、発生と同時に虚空に消え去る単なる音の

連なりとして笛や鉦・掛け声と融和し、一場の法悦をもたらす。末尾の「田紳有楽 田紳有楽」だけは発語の位相をやや異にして、「一同」の科白であると共に、この物語を語り終えた作者の安堵と願望を込めた呟きとしても聞こえるようである。「私」の庭先の池から始まった物語は、こうして「私」を含むすべての存在を拉し去り収束する。

「空気頭」「欣求浄土」を経てこの作品において初めて藤枝は「私小説」の羈絆を振りほどき、未到の位置に立っている。語る「私」の複数性、声の重層性という話法設定によって、自在な物語性の内に自我を解放し、作品にかつてなかった解放感や流露感を与えている。また「私」を名乗る複数の声が否定しあうだけでなく、各プロットの内部で、又記述の様々なレベルでの相対化が行われることによって、ほとんど混乱と見まがう混沌を實現している。物語の内部では、重厚な仏教的理念も実は空虚な饒舌であり、聖性は卑俗さに宿っている。汚穢は浄福に転化し、歓喜は同時に虚無を内包している。真偽は表裏一体となって見定め難いものであり、この現実もまた夢幻の彼方に消え去る一場の夢でしかない。

この点で藤井かよによる「実はこの物語全体が、『七月初めの蒸し暑い午後』に昼寝の間に見た夢の世界なのではないかと思われるふしもある」（注5）との指摘は興味深い。その当否は問うべくもないが、例えば冒頭の一文「七月初めの蒸し暑い午後、昼寝を終えて外に出た」が、定稿化にあたって新たに書き加えられた事実は示唆的である。つまり「昼寝を終えて外に出た」ことによってこの奇妙な物語が始まることは、眠りによる別世界・別次元への移行、さらにはその眠りからの覚醒が果たして信頼しうるか、との懐疑へと想像力を誘うものであり、それを強く示唆するためにこの冒頭の一文が書き加えられたとも解釈できるからである。また例えば次のような箇所。（「私」∥億山が「海揚り備前」を求めて瀬戸内海に面した栈橋から海へ潜っていく場面）

私はこわれかけた待合室の売店でコーラを一本買って飲み、人目のない裏手の便所のわきから水に入って

一直線にそこまで潜つて行つた。船の通路は深く、少しばかり暗かつたが、それをはずれてしばらく進むと海底が浅く明るくなつて、ほぼ見当をつけてきた場所からすこし左に寄つたあたりの行くてに船首で底岩の頭を噛み半身を砂に埋めた恰好で傾いて沈んでいる、三十噸ばかりの木造船がみつかつたのである。近づいて眺めると、干満の潮の流れで船尾の両側の砂は狭間のような具合に深くえぐれ、外壁全体は長い褐色の海草と苔に覆われてぬらついていた。銀灰色の小魚や薄桃色半透明の鳥賊が群をつくつて遊弋し、物音は絶えていた。砂の上に身体を横たえてあたりを見廻したが焼ものは一個も落ちてはいなかつた。数百年の静けさと平和が周囲を閉ざしていた。——潮の流れがまもなく止まり、あたりが薄暗くなつてきた。すると快感が私の胸を満たした。皮膚のすみずみまでひんやりと湿めり、故郷の無憂極楽の蓮の上に寝転んで夕風に吹かれながら、遠く聞こえるお経の合唱でも耳に入れてるような、夢みたいな気分になつた。——紀州補陀落の海か。福聚海無量か。不生不滅不増不減か。——しかしその哲学もいづれは擦り減つて、次に現れる法で減びるのだろう。そしてその法もまた減びて無常に帰する。すべての法は空であり実体はあり得ない。空転空転。その動力はエーケル、エーケル。何れは出て行つて説教しなければならぬ定めであるが、それも奇麗に雲霧消散だと私は思った。

この無常感に浸された静謐な海底の描写における「夢みたいな気分」は、これに続く「長い一夜の夢からさめて、私はまた朝の光にきらめく縞模様を砂に印した海の底を、岸の栈橋にむかつて引返していった。／『夢、夢、埒もない夢』と私はくり返し思った」との記述へと続くことによつて、何層もの入れ子構造となつた夢を思わせる。それをこの作品全体の暗喩と解釈するのは穿ちすぎであろうが、少なくとも「すべての法は無であり実体はあり得ない」といつた表現に端的に表明されている無常感は、例えば「本当は輪廻の順番には善いも悪いもないんだらう。そんな心掛けとは関係なしに万物は流転する、おまえも来世は石コロになるかも知れんし泥水になる

かもしれないからよく覚えとけ、生物も死物も悉皆成仏だというのが、お釈迦さまの本音だろう」あるいは「個の
実在はない、何にもない。土になり風になり水になるが自分はない。生せず滅せず増さず減せずなんてね」といっ
た形で作中に何度も繰り返し変奏されることによつて、この騒々しく荒唐無稽な物語に通奏低音のように響き続
けている。しかしこれを作者の肉声とする必要はないであろう。作者はそれぞれの語りの中に自我を溶け込ませ
つつ語り続け、同時にそれを統括する存在として機能している。いわば作者もまた語りの背後でこの響きを半ば
信じ半ば疑いながら聞いている存在である。またたとえこの物語そのものが「埒もない夢」であると解釈された
としても何ら差支えはないであろう。言葉に刻まれた夢は既に作品として作者を越えて存在し続ける。それはい
つでも見ることが可能な夢として読者の前に開かれており、そうしたものとしてこの作品を解釈することも又読
者の自由に属するのであるから。

注

- (1) 四方田犬彦「藤枝静男における物質的恍惚」(『ジライヤ』十三号、一九九三年。『文学的記憶』五
柳書院、一九九三年、に収録)
- (2) 菅野昭正「私小説的リアリズムを超えて 『田紳有楽』の世界」(『日本経済新聞』一九七六年一〇
月二六日)
- (3) 四方田、前掲論文。

(4) 四方田、前掲論文。

(5) 藤井かよ「おれがむかし茶碗だったころ

(『英語文学世界』一九七六年九月号)

…… | 『FINEGAN 徹夜祭』と『田紳有楽』 |

「空気頭」「欣求浄土」を経て、「田紳有楽」によって藤枝は未到の場所に立つたが、この作品世界を更に進めることはなかった。「田紳有楽」が単行本として上梓された翌年の一九七七年二月に永年病床にあつた妻が死去して以降、藤枝は再び私小説的な世界へと帰ることになる。「空気頭」「欣求浄土」「田紳有楽」での試行はその世界に微かな影を落とすに止まっている。しかし最晩年の作品群には、おそらくそうした試行を通してしか掴み得なかつたであろう認識が、晴朗な虚無感となつて全体を蔽っていることが感じ取れる。作品集『悲しいだけ』（講談社、一九七九年）に収録された「雛祭り」（『海』一九七七年八月号）と「悲しいだけ」（『群像』一九七七年一〇月号）では妻の死が語られる。

誰しも死んだ瞬間に離れてしまう。私が何と空想しようとも、父も母も兄も弟も姉も妹、私も、妻も、そしてマアちゃんもスズちゃんも、ぼらぼらになつて、やがては本当に妻の云つたように土となり水となり空気と化して永久に虚空に姿を消してしまうのである。在るのはここ半年か一年のあいだの私の感傷また感傷、ふわふわだけだ。今は一歩だけ死に近づいたことに、淋しさと、漠たる喜びを感じているだけなのである。

（「雛祭り」）

——小学生時分のことだからもう遠い昔のことになるが、夏休みの或る日、死んで今この地面の下にいる兄が、中学同級生と二人して高草山に登ろうとしたことがあつた。ほとんど頂上まで茶畑と蜜柑畑で埋められて見えるように見えるから、昼弁だけを腰につるして二人は出発した。しかし午後から突然の吹降りと

なり、二人は途中から引返そうとして入り組んだ谷と予想外の急坂に迷いこみ、闇のなかをやつと山裾の農家に駆けこんで助かった。私は夜半になつて急に父と隣家の青年二、三人とが草鞋や地下足袋をはいて提灯を持ち、油紙に包んだ着替えと握り飯を背中の中の合羽の下に縛りつけて家の戸口から闇のなかに消えて行った姿を、電灯か提灯かの黄色っぽい明りとともにほつきりと頭に刻みつけている。物質のように――

「ああ、アア」と私は思った。それは三カ月前の妻の死のときとまったく同じ光景のようだった。同じだ、と私は思った。同じ物質のように一種の異物として動かないでいる。／「妻の死が悲しいだけ」という感覚が塊となつて、物質のように実際に存在している。これまでの私の理性的または感覺的の想像、死一般についての考えとかが変わったわけではない。理屈が変わったわけではない。こんなものはただの現象に過ぎないという、それはそれで確信としてある。ただ、今はひとつの埒もない感覚が、消えるべき苦痛として心にあるのである。／私の頭のなかの行くてに大きい山のようなものの姿がある。その形は、思い浮かべるところか想像することも不可能である。何だかわからない。しかし自分が少しずつでも進歩して或るところまで来たとき、自分の窮極の行くてにその山が現れてくるだろう、何があるのだろう、わからないと思つているのである。今は悲しいだけである。

（「悲しいだけ」）

「悲しいだけ」について柄谷行人は次のように述べている（注）。

この作品は妻が死んだことへの「悲しみ」に書いているのではない。「私」は、悲しいという「感情」をすこしも信じてはいない。むしろそれは言葉でありフィクションなのだ。だが、彼はそれが言葉でも感情でもなく「物質」のように存在するというほかはない。最後に「今は悲しいだけである」と書かれる。悲しいという私の「意識」ではなく、「悲しいだけ」が存在するのである。いいかえれば、存在することが悲しい

のだ。／これは幾度も試行ののちにたぐりよせられた認識である。こういう作品を読むと、「私小説」に
関する議論がとたんにバカバカしくみえる。いつたい、ここに作者の「事実」が存在するだろうか。ひとび
とが「事実」とよんでいるのは、たとえば「悲しみ」のような言葉であり虚構にすぎない。新聞記事にはそ
ういう「事実」が書かれている。あるいはまた、ここに「作者」が存在するだろうか。むろん藤枝静男は作
者である。だが、まさに言葉が彼をたぐりよせたのである。

ここでは「私小説」や「事実」あるいは「作者」といった、自明なものとして語られがちな概念を揺さぶるよ
うな作品として「悲しいだけ」が捉えられているが、それは同時に「私小説」の探求の結果としてもたらされた
点を忘れるべきではない。「悲しいだけ」で語られるのは、「私」の中で「一種の異物として動かないでいる」
感覚である。それは「空気頭」から「田紳有楽」への軌跡において、例えばグロテスクな妄想の形で、あるいは
少年時代の回想の形で、鮮烈な描写によって定着されてきた表現の一変奏として存在していると見ることができ
る。

本稿では、「私」の語られ方を軸に藤枝の代表的な作品である「空気頭」「欣求浄土」「田紳有楽」について
考察してきたが、各作品における「私」への視線の移り変りを単線的な発展過程と捉える必要はないであろう。
作者は作品を創出することで自己を更新してゆくが、個々の作品はそれぞれ独立した試みとしての孤絶性を有し
ている。藤枝の場合、「空気頭」において「私」の探求を装いつつも、モチーフ自体の実在性・切実性から位相
を移し、妄想をも含み込んだ小説言語そのものの実在性への確信を得たと思われる。また「空気頭」が形式とし
ての「私小説」への拘泥を通じて「私小説」を内側から変質させたとすれば、「欣求浄土」もまた「私小説」的
な形式を取りながら、作者の仮託人物の死という形で従来の「私小説」の黙約を踏み破り、死後の「一家団欒」
という非現実的な形で作者の自己救済を描き出した。そして「田紳有楽」において変転し続ける「私」は、虚構

性の内に解消されることを通じて、藤枝自身が試みてきた「私」の探求への、解放感と虚無感を併せ持った反歌として結実している。この作品によってひとつの探求のサイクルは閉じられたのである。

注

柄谷行人『反文学論』（講談社、一九七九年）

一行五〇字、一頁二〇行、一頁当り一〇〇〇字、四〇〇字換算一八五枚。

五〇字×二〇行×七四頁・四〇〇字＝一八五枚。

後記

本稿執筆に際し、終始ご指導いただいた前田貞昭先生に厚くお礼申し上げます。

課題演習の授業等を通じ貴重な助言をいただいた、太田満明、公森伊知郎、森本秀樹、渡邊雅幸、足立吉久、石塚一哉、田中緑、光葉啓一、山下知恵、の各氏に深く感謝します。

また、二年間の研修を許可いただいた三重県立南島高等学校および三重県教育委員会にお礼申し上げます。

平成十年十二月二十一日

森下 竜志